EL FOLKLORE MUSICAL URUGUAYO

LAURO AYESTARAN

arca

EL FOLKLORE
MUSICAL
URUGUAYO

6a Edición

Carátula: Palleiro

EL FOLKLORE MUSICAL URUGUAYO

Lauro Ayestarán

bolsilibros ARCA 28

El presente libro está formado por la mayoría de los artículos que el eminente musicólogo uruguayo publicara en diversas revistas, en particular el semanario dominical de "El Día en los años 1944-1963. Dichos materiales fueron ordenados en vida por el autor en un plan coherente, bajo el título de *Panorama del folklore musical uruguayo,* y fueron objeto de una traducción tentativa al francés.

Esa serie de estudios, completada por otros paralelos, sobre temas afines, es la que aquí se ofrece por primera vez en libro, bajo la vigilancia de Flor de María Rodríguez de Ayestarán y Alejandro Ayestarán. Se ha respetado la versión original de los artículos y ejemplos musicales, con pocas correcciones de detalle a los efectos de su adaptación al libro y algunas supresiones de coordinaciones y ampliaciones periodísticas.

Montevideo, diciembre 1967.

URUGUAY

I. *La música indígena.* En los días del descubrimiento de América el actual territorio de la República Oriental del Uruguay se hallaba habitado por un grupo de tribus chaná-charrúas que vivía en la edad de piedra y que desapareció en los albores del siglo XIX después de cruentas luchas; en 1831 fueron exterminados los últimos sobrevivientes. El Uruguay es el único país americano de tierra firme que no posee fuente indígena viviente. Los charrúas practicaban danzas y cantos de combate y disponían de instrumentos musicales tales como bocinas, tambores de tronco y un "arco musical" mono-heterocorde cuyo resonador era la cavidad bucal del ejecutante. No ha quedado vestigio alguno de pautación sonora y debido a que jamás convivieron en relación pacífica con los conquistadores y colonizadores, su música no influyó en el folklore musical uruguayo. Quedan por estudiar los vestigios de una segunda cultura indígena, la tupí-guaraní, que penetró en la Banda Oriental en gran escala a mediados del siglo XVIII después de la expulsión de los jesuitas y la destrucción de las Misiones Orientales que se hallaban al noroeste, fuera del actual territorio uruguayo. Con esta fuente indígena inmigrante se fundaron las principales villas y ciudades y el país entero la refleja hoy en su nomenclatura geográfica cargada de nombres tupí-guaraníes. No obstante, la ausencia de estudios sistemáticos sobre la música guaranítica en el ámbito actual del antiguo Paraguay, nos impide, por ahora, formular juicios y fijar procedencias. Quedan simples recuerdos documentales de los arperos y guitarristas indios del pueblo de Soriano que, en ocasión de las fiestas de la coronación de Fer-

nando VII en 1808, salieron por las calles con estos instrumentos, tambores y triángulos. El más curioso testimonio data de 1680, cuando el primer ataque de los españoles a la Colonia del Sacramento levantada por los portugueses en posesión española, en que los indios venidos de las Misiones llevaron sus pinkollos —flautas dulces o de pico— y pífanos, para animarse en el rudo juego de la guerra.

II. *La música folklórica.* Sobre el Uruguay se proyectan cuatro grandes ciclos folklóricos que, sin descartarse unos a otros, conviven en la extensión de su territorio: 1º) un ciclo de danzas y canciones rurales rioplatenses que forma una unidad folklórica con las provincias argentinas de Buenos Aires y Entre Ríos, donde se da el Estilo, la Cifra, la Milonga, la Vidalita, el Pericón, etc.; 2º) un ciclo norteño que participa, juntamente con el Estado brasileño de Río Grande del Sur, de algunas danzas y canciones del llamado Fandango Riograndense; la Chimarrita, el Carangueijo la Tirana, etc.; a este ciclo pertenece además, una fuerte y curiosa expresión de polifonía popular de los ritos fúnebres que es el Tercio de Velorio; 3º) el cancionero europeo antiguo —como lo llama el eminente investigador argentino Carlos Vega— que sobrevive intacto en el territorio del Uruguay a través del repertorio infantil: más de cien canciones, arcaicas muchas de ellas, comunes a los pueblos de la cultura occidental; 4º) las danzas dramáticas de los esclavos africanos que derivaron hacia el Candombe en el siglo XIX, cuya supervivencia queda hoy en las Comparsas de carnaval y en la riquísima Llamada o batería de tamboriles que recorren las calles de Montevideo durante los meses de verano. Las características y especies que corresponden a estos cuatro ciclos son las siguientes:

1º) *Danzas y Canciones rurales.* En la primera

mitad del siglo XIX, tres grandes danzas en las que vive el señorío de "los buenos tiempos viejos" y la fresca gracia campesina, se hallan vastamente extendidas en el Uruguay: ellas son la Media Caña, el Cielito y el Pericón. Estas tres danzas tienen características muy similares; desde el punto de vista de su notación las tres se cifran en compás de tres octavos en sus fórmulas de acompañamiento, se hallan en modo mayor y se hallan cortadas en períodos de ocho o dieciséis compases; sus coreografías provienen de la antigua Contradanza con sus formaciones en calle y sus complejas ruedas, cadenas y molinetes. Son conducidas por un director de baile llamado "bastonero" y pertenecen al ciclo de las danzas de pareja suelta interdependientes, alternando sus movimientos lentos con otros más vivos adornados con "castañetas" —fricción de los dedos pulgar y mayor— y zapateos. El Pericón sobrevivió en plena lozanía hasta 1920 como danza espontánea en los bailes rurales y fue danza nacional por excelencia del Uruguay, al punto de que se le llamaba "El Nacional" o "Pericón Nacional". En el orden de la canción folklórica, el Uruguay posee, entre otras, cuatro especies líricas: el Estilo —llamado también Triste— la Milonga, la Cifra y la Vidalita. Se entonan a solo, acompañadas por la guitarra —con seis órdenes simples de cuerdas al igual que la española— que tañe el mismo cantor. Su melodía es de carácter silábico y en la letra de las tres primeras predomina la estrofa literaria de la décima o "espinela", algunas de ellas organizadas bajo la forma del "trovo" que es la antigua y rica forma del siglo de oro español llamada "décima en glosa". El Estilo, la más rica especie folklórica, acepta numerosísimas variantes en su morfología musical, tiene un carácter lírico, a veces desgarrador, y su curva melódica es de gran articulación y extensión; construido sobre la escala heptacordal, muy a menudo se halla sobre el modo de *mi* —"dórico" griego o "frigio"

gregoriano— y su sección intermedia modula a veces al modo homónimo mayor, respondiendo a la estructura formal ABA. La Cifra es una suerte de "recitativo parlante" que se ordena en serie de dos versos intercalados por rápidos rasgueos o trémolos de la guitarra y sirve para el relato de "sucedidos" o hazañas memorables. La Milonga, sobre un bajo continuo que oscila armónicamente de la "tónica" a la "dominante", se emplea para expresar la gracia y la picardía populares. La Vidalita, canción nostálgica y breve, canta las penas de amor ausente.

Una de las formas más típicas del folklore rural del Uruguay es la Payada de Contrapunto, suerte de desafío o disputa cantada en verso sobre la base melódica de la Milonga o la Cifra, entre dos cantores. La Payada, en pleno reverdecimiento en los tiempos actuales, puede ser "a lo humano" cuando trata de asuntos profanos o "a lo divino" cuando se refiere a hechos trascendentales o sobrenaturales. El Payador tiene evidente prefiguración en los Trovadores de la Edad Media europea, cuyo "joc parti" tiene gran similitud —como operación poético-musical— con la Payada de Contrapunto.

El instrumento criollo por excelencia es la guitarra, exactamente igual a la española aunque se afina a veces de otras maneras. A fines del siglo XIX se extiende por el Uruguay el acordeón diatónico con cuatro bajos y una sola hilera de botones en su registro melódico, y alcanza gran predicamento como instrumento para acompañar las danzas. Posteriormente se popularizó el acordeón de dos hileras melódicas y cuatro bajos.

Desaparecidas las tres danzas corales precitadas, se folklorizaron a fines del pasado siglo cinco especies de salón que cambiaron de caracteres al irradiarse al ámbito campesino: la Polca, el Vals, el Chotis, la danza o Habanera y la Mazurca. A la primera se le llama Polca

Canaria y lleva a veces superpuesta una cuarteta de Milonga en el canto; a la Mazurca se la llama Ranchera. A fines del pasado siglo se organiza la coreografía del Tango, la más característica danza ciudadana en el ambiente rioplatense cuya rica coreografía introduce el ciclo de la pareja abrazada.

2º) *Cancionero Norteño.* Conjuntamente con las especies folklóricas ya enumeradas, en los departamentos norteños del Uruguay se da otra serie de danzas como la Chimarrita, la Tirana, el Carangueijo, etc. Al igual que las anteriores vive su música no así, espontáneamente, su coreografía. Son danzas cantadas que constan de semiperíodos de ocho compases sobre la base de una cuarteta octosílaba; se entonan en castellano, en portugués o en una suerte de lengua auxiliar fronteriza en la que se mezclan accidentalmente expresiones de ambos idiomas. La entonación del Rosario de cinco Misterios —el Tercio— y de numerosas oraciones populares —las Excelencias— organiza el llamado "Tercio de Velorio" que se distribuye entre un solista llamado Capellán —o "Capelão"— y un coro de deudos del difunto que interpreta la mitad o un fragmento mayor de las preces. Se mueve en formas unisonales dentro del sistema responsorial, pero a veces surge una segunda voz que marcha a una "quinta" o una "cuarta" de distancia, organizándose así una especie de "organum" popular. En algunos momentos la melodía se articula en ritmo libre, de extraordinaria riqueza. Proviene del canto religioso popular católico ibérico de los siglos XV y XVI, y por momentos alcanza un fuerte carácter dramático. A este ciclo pertenece también las "Folías del Divino", rogativas cantadas en procesión al Espíritu Santo en épocas de sequía o peste. Por último cabe destacar que en este cancionero aparece una suerte de ceremonia religiosa cantada —sincretismo de religiones africanas con la católica— conocida

con el nombre de Caboclos, la "línea blanca" de las religiones afro-brasileñas, donde se asiste a estados de trance de los oficiantes similares a "la bajada del santo" de los Batuques de Porto Alegre o a las Macumbas de Río de Janeiro.

3º) *Cancionero europeo antiguo.* En todo el Uruguay supervive intacto —como en el resto de América— una suerte de pedestal arcaico que se expresa en el Cancionero Infantil. Está representado por más de cien melodías a una sola voz sin acompañamiento instrumental que sirven de arrullos, rondas, romances, villancicos y juegos dramáticos. Algunas de ellas como el "Mambrú" se incorporaron en el siglo XVIII, otras como "Se va, se va la lancha" en el XIX, pero la mayor parte data de épocas anteriores como "Yo la quiero ver bailar" que es el baile español de "La Gerigonza" del siglo XVI. En cuanto a los romances, debe destacarse que viven en el Uruguay 32 arcaicos, entre ellos el de "Gerineldo", "La Monja por fuerza", "Las señas del esposo", "Delgadina", "La cautiva", etc. La canción de cuna más socializada en el Uruguay, el "Arrorró", está prefigurada en una de las Cantigas de Alfonso El Sabio. A muchas de ellas les falta el séptimo grado, su ámbito melódico es reducido y ostentan un carácter eminentemente silábico.

4º) *Música afro-uruguaya.* La población de origen africano en el Uruguay según el censo panamericano de 1947 representa el 3 % y practicó desde mediados del siglo XVIII una rica pantomima coreográfica llamada Candombe, muy similar a las Congadas del Brasil, en la cual se recordaba una escena de la coronación de los reyes congos. Su sincretismo con el culto católico estaba reflejado en la imagen de San Benito que presidía la ceremonia. Desaparecido el Candombe a fines del pasado siglo, en los tiempos presentes viven lozanos un instrumento, el tamboril, membranófono de un solo parche que

se halla claveteado y se templa al fuego, y algunos personajes dramáticos como el "Gramillero" el "Escobero" la "Mama Vieja" y "La Negrita". Con cuatro registros de tamboriles —"chico", "repique", "piano" y "bajo"— se forman comparsas hasta de cincuenta o más ejecutantes y bailarines que recorren las calles durante el carnaval. Paralelamente se organizan pequeños conjuntos de tres hasta diez ejecutantes que realizan las "Llamadas" que se inician a principios de diciembre y duran hasta el comienzo de la Semana Santa. La rítmica de los tamboriles, que siempre se ejecutan caminando, es rica y compleja y su aprendizaje se trasmite de acuerdo con los más puros mecanismos del folklore.

La recolección sistemática del folklore musical del Uruguay fue iniciada en 1943 por el autor de estas líneas, para la sección de Musicología del Museo Histórico Nacional, que cuenta hasta la fecha con más de cuatro mil grabaciones "de campo" en discos y cintas magnéticas. Las coreografías fueron tomadas en la actualidad (o reconstruidas de acuerdo con los testimonios históricos) por la profesora Flor de María Rodríguez de Ayestarán.

III. *La música histórica hasta nuestros días.* Las principales ciudades del Uruguay —entre ellas Montevideo— se fundaron en el siglo XVIII y a través de tres grandes instituciones se recibió y se irradió la cultura musical europea de esa época: la Iglesia, el Salón y el Teatro. El Uruguay quedó ajeno al desarrollo del Barroco Sudamericano que recién se está descubriendo y cuyos ejemplos memorables torcerán el curso de la historia de la música en la cultura occidental, porque debe saberse que entre 1600 y 1750 la América Hispana produjo un movimiento musical de la más levantada categoría que culminó en 1701 con la ópera "La Púrpura de la Rosa", letra de Calderón de la Barca, música del maestro de capilla de la catedral de Lima, Tomás de Torre-

jón y Velasco, representada en la Casa del Virrey, que puede confrontarse sin desmedro con las óperas de Lully, Rameau, Händel. En estos momentos se están publicando e interpretando los villancicos policorales de ese período que yacen en las cantorías de las iglesias de la América del Sur y que alcanzan a más de diez mil obras producidas en el Nuevo Mundo en esa época, en una vasta área que abarca los actuales países de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. En ese entonces el Uruguay era una inmensa estancia (con tres o cuatro poblaciones incipientes) donde se desarrollaba la ganadería en cantidades fabulosas.

Los compositores uruguayos de la pasada centuria se agrupan en cuatro promociones bien caracterizadas. La primera se halla representada por Fray Manuel Ubeda (1760-1823), autor de una "Misa para Día de Difuntos" para cuatro voces, flauta y "continuo", escrita en Montevideo en 1802, que cumple su tarea con académica cultura. La segunda generación está representada por el músico húngaro Francisco José Debali (1791-1859), autor de la música del Himno Nacional y de varias obras corales, sinfónicas y de cámara entre las que se destaca un "Trío para clarinete, violín y guitarra" de claras resonancias mozartianas. La tercera generación se distingue por el advenimiento del arte pianístico dentro de la composición musical, provocado por la llegada al Río de la Plata del célebre virtuoso Segismund Thalberg; el principal representante es Dalmiro Costa (1837-1901), autor de "La Pecadora", "Nubes que pasan" y "Fosforescencias" de rica escritura pianística e inspiración sobre melodías americanas. La larga permanencia en Montevideo del célebre compositor de los Estados Unidos Luis M. Gottschalk a partir de 1867, dio a esta generación un vigoroso impulso.

El nacionalismo incipiente de Gottschalk cuyas obras

provocaron en España el advenimiento de un juvenil Albéniz, tuvo en el Uruguay idéntico signo. La cuarta generación está encabezada por tres compositores de sólida técnica y más alta preocupación estética: Tomás Giribaldi (1847-1930), autor de la primera ópera escrita en el país, "La Parisina", que fue estrenada en el Teatro Solís en 1878, compositor que poseía el don de la invención melódica dentro de la operística italiana de la época; León Ribeiro (1854-1931), cuyas cuatro sinfonías fueron las primeras dentro de la forma sonata que se escribieron en el Uruguay; Luis Sambucetti (1860-1926), director entre 1908 y 1914 de la primera Orquesta Nacional que dejó una obra sinfónica tan breve como ponderable, especialmente en la "Suite de Orquesta" y la ópera-oratorio "San Francisco de Asís" (1910).

Sobre el filo del 1900 la música alcanza un desarrollo armonioso en el Uruguay: cinco grandes Conservatorios imparten la enseñanza musical profesional: la Escuela Nacional de Artes y Oficios, La Lira, el Instituto Verdi, el Liceo Franz Liszt y el Conservatorio Musical Montevideo. Cerca de quince teatros que encabeza el Solís inaugurado en 1856, irradian el repertorio operístico; varios conjuntos de cámara dan a conocer los mejores momentos del género y la "Sociedad Beethoven" inicia su cruzada en pro de la alta música sinfónica. En ese momento surge la obra de César Cortinas (1890-1918), el músico mejor dotado que tuvo el Uruguay; dejó una obra temprana pero rica en esencias como sus dos sonatas para violín y piano, su ópera "La última gavota" y la música incidental sobre "La Sulamita". En la década 1920-1930, surge la obra del más representativo compositor uruguayo dentro de las corrientes nacionales, *Eduardo Fabini* (1882-1950), que se dio a conocer en 1922 con el poema sinfónico "Campo" prefigurado en las obras tempranas de Alfonso Broqua (1876-1946) y Luis Clu-

zeau Mortet (1889-1957). Poseía Fabini el don de la invención melódica y sus temas, algunos fueron recogidos directamente del folklore, pero la mayor parte de ellos elaborados por él, a la manera popular y ceñidos estrictamente a la necesidad expresiva de la obra que se proponía; sabía, además, crearles el ámbito armónico adecuado y tanto sus "Tristes" como la obertura "La Isla de los Ceibos" son páginas de una tendencia nacionalista sincera y profunda.

Dentro de las llamadas "corrientes nacionalistas", se destacan: Vicente Ascone (1897), autor de la ópera "Paraná Guazú", Carlos Giucci (1904-1958), creador de una feliz y vigorosa página para piano, "Candombe", Luis Pedro Mondino (1903) de elaboradas canciones y Jaurés Lamarque Pons (1917), cuya suite de ballet sobre elementos rítmicos afro-uruguayos constituyó el más feliz acierto en este campo. El empleo de motivos de una temática sudamericana ha caracterizado la obra de Guido Santórsola (1904) de rigurosa sabiduría especialmente en su Concierto para guitarra y orquesta, y Alberto Soriano (1915) cuyos "Rituales" para orquesta y su "Concierto para violín y orquesta" han logrado amplia difusión.

En 1936 el "nacionalismo musical" doctrinario deja paso a la corriente contemporánea que se inicia con *Carlos Estrada* (1909), cuyos Suites, Primera Sinfonía y el Concierto para piano y orquesta son páginas mayores de una tendencia post-clásica de rigurosa forma y refinada y rica textura. Su obra significa la histórica apertura de un nuevo ciclo de la creación musical uruguaya y su influencia se refleja en la formación de los jóvenes compositores que pasan por el Conservatorio Nacional donde es Director y Maestro de Composición.

Hacia el 1940 surge la obra temprana de uno de los más vigorosos compositores de la América del Sur, *Héc-*

tor Tosar (1924), cuya segunda Sinfonía para cuerdas, su "Salmo 101", su extensa obra de cámara y especialmente su "Tedeum" estrenado en el Festival Latino Americano de Música de Madrid en 1964, revelan la presencia de uno de los compositores más sensibles y originales. Dentro de sólidos y ricos medios expresivos, una fuerte tensión dramática vive en todas sus obras y en tal sentido su producción está tocada de un saludable neo-romanticismo dentro de su agresiva pero sabrosa textura.

Dentro de las corrientes "seriales", extendidas con soltura y falta del rigor académico de sus últimas consecuencias, se inscriben las obras de Santiago Baranda Reyes (1910), distinguido pedagogo pianístico y Mauricio Maidanik (1919), autor de varias obras de cámara. Dentro de una línea libre y sin el rigor de esta tendencia han surgido José Serebrier (1938), autor de una Pasacaglia para gran orquesta y actualmente director adjunto de Leopoldo Stokowski, León Biriotti, Diego Legrand, y especialmente Luis Campodónico (1931-1973), cuya música escénica "Misterio para el hombre solo" presenta a un compositor inquieto y audaz, de torturada expresividad que ha incursionado, además, con felicidad en el campo de la musicografía: "Falla", París, Seuil, 1958.

Cumple por último destacar la obra surgida en esta década, de tres compositores, acaso los mejor dotados de la promoción de última hora: *Ricardo Storm* (1930), cuya ópera "El regreso" y una juvenil y briosa "Introducción y Allegro" para gran orquesta revelan un temperamento de intensa y profunda musicalidad, con singulares dotes de invención melódica; *Pedro Ipuche* (1924), cuya obra culminó en 1965 con el estreno del oratorio "La prueba de Abraham", poseedor de una sólida técnica especialmente en el orden primoroso de sus estructuras sonoras y *Carlos Mastrogiovanni* (1939), cuya incipiente y

vigorosa obra sinfónica y de cámara influida en los primeros tiempos por la escritura bartokiana, tiende a liberarse para alcanzar un decir riguroso y original. Estos dos últimos compositores, formados por Carlos Estrada, han dado juntamente con este maestro y con Héctor Tosar los mejores momentos de la música uruguaya contemporánea.

IV. *Organización musical del Uruguay actual.*

A). *Educación musical.* Dentro de los ciclos de la enseñanza general, la música se desarrolla en la escuela primaria a través de un grupo de educadores musicales que han implantado el canto coral por audición. En estos momentos se está realizando una reforma a través de la escuela de Iniciación Musical donde concurren los alumnos mejor dotados para recibir una enseñanza especializada. En la enseñanza secundaria se cumplen cuatro años de Cultura Musical donde se imparte la música coral y la apreciación musical desde 1937. Los profesores de este segundo ciclo están formados técnicamente en el Instituto de Profesores "Artigas" cuyas exigencias son muy rigurosas. Desde el punto de vista profesional el Uruguay cuenta con un Conservatorio Nacional de Música, dirigido por el Maestro Carlos Estrada, dependiente de la Universidad de la República, en el que se forman los músicos de todas las disciplinas en alto nivel. En la Facultad de Humanidades y Ciencias funciona una Licenciatura en Musicología. En cuanto a la enseñanza profesional a nivel primario y secundario existen en el Uruguay cinco Conservatorios Municipales y dos Conservatorios Departamentales de Música dependientes del Ministerio de Educación y Cultura. Los conservatorios privados atienden a más de cien mil estudiantes de música en todo el país.

B) *Extensión musical.* En Montevideo el movimiento oficial está centrado en el SODRE (sigla del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica) que posee una orquesta sinfónica fundada en 1931, un coro, conjunto de cámara, cuerpo de baile y una escuela de ópera que brindan numerosos espectáculos y conciertos en el correr del año. Los más eminentes directores, solistas instrumentales, cantantes y bailarines han actuado en el Sodre: Fritz Busch, Erich Kleiber, Ernest Anserment, Igor Strawinsky, Arturo Toscanini, Leopoldo Stokowski, Albert Wolff, Ottorino Respighi, Paul Hindemith, Arturo Rubinstein, Alfred Cortot, Wilhem Kempff, Jan Kubelik, Jacques Thibaud, Yehudi Menuhin, Jascha Heifetz, Mischa Elman, Robert Cassadesus, Ricardo Viñes, Fedor Chaliapin, Beniamino Gigli, Lily Pons, Claudia Muzzio, Ferruccio Tagliavini, Lauritz Melchior, Kirsten Flagstadt, etc.

El Teatro Solís dependiente del Municipio de Montevideo, inaugurado en 1856, desde hace más de cien años ha sido visitado por los más eminentes intérpretes desde Enrique Tamberlick, Pablo Sarasate, Francisco Tamagno, Adelina Patti en el siglo pasado, hasta los más grandes cantantes y virtuosos de los tiempos presentes. El Uruguay cuenta, además, con varias instituciones privadas y un movimiento coral oficial en el interior del país auspiciado por el Ministerio de Educación y Cultura, que agrupa cerca de treinta asociaciones corales que desde 1952 hasta la fecha se reúnen anualmente para realizar grandes festivales donde se han interpretado en forma integral los oratorios "El Mesías" de Häendel, el "Elías" de Mendelssohn, las "Lamentaciones de Jeremías" de Ginastera, "Carmina Burana" de Orff, ante públicos de cerca de veinte mil personas.

C) *Investigación musical.* En la Sección de Mu-

sicología del Museo Histórico Nacional se custodian los archivos de los más importantes compositores del pasado (cerca de diez mil manuscritos), un fondo perteneciente a Sucre,* del Barroco Sudamericano de los siglos XVII y XVIII y cerca de cuatro mil grabaciones de campo realizadas en disco y cinta magnética del folklore musical del Uruguay a partir de 1943.

PANORAMA DEL FOLKLORE MUSICAL URUGUAYO •

¿Se halla en vigencia el folklore musical uruguayo?

En esta naciente ciencia del folklore, es frecuente aunque absurdo, que las teorías precedan a la etapa del acopio de los materiales. En el orden de la música, no se han publicado todavía en el medio americano las grandes colecciones de relevamiento folklórico, pero desde hace años no existe persona que se haya acercado al tema y que no tenga su teoría al respecto. Por ejemplo: hemos oído decir muchísimas veces que nuestra música popular proviene de la música popular española. Y aunque sea inconcebible, todavía a nadie se le ha ocurrido cotejar científicamente ambos cancioneros en sus líneas generales, no desde luego en un hecho aislado que, como tal, puede constituir una excepción no socializada. Los alcances de este grave problema quedan fuera de las limitaciones expositivas del presente artículo. Nos referimos a él, como ejemplo de este estado de cosas entre nosotros.

Corren además en nuestro medio ambiente dos teorías apresuradas y negativas con respecto a la existencia de un acervo musical en el orden popular. La primera sostiene que nuestro folklore se halla ya completamente perdido; la segunda, que queda algo pero que ello es simple producto de importación.

A la primera debemos contestar con un documento simple y evidente: las seiscientas grabaciones de música popular que hemos recogido en el corto lapso de dos años y en sólo quince viajes de relevamiento por el in-

terior de la República [1]. Si ello no fuera todavía suficiente, tiene el montevideano un hecho de fuerte prosapia folklórica que pasa casi todos los días ante su vista y oído: el riquísimo juego del tamboril, cuya rítmica recibida por tradición oral, iletrada, poco tiene que ver con lo que se conoce de cancioneros africanos y que además se distingue perfectamente de los membranófonos brasileños o antillanos.

La segunda teoría que sustenta que todo lo nuestro es simple producto de importación, falla por su equivocado planteamiento. Ningún folklore nace por generación espontánea. Más aún. Con respecto a su comunidad con algunas danzas argentinas y con otras riograndenses en los departamentos norteños, debemos decir que lo que ocurre simplemente es que el mapa folklórico no coincide con el mapa político; en primer término, porque su origen es anterior a la Revolución de Mayo de 1810. Los grandes cancioneros cabalgan por encima de la geografía. Y los grandes cancioneros son las reales unidades musicológicas más aún que las razas, las naciones o los simples ámbitos geográficos. Por lo menos son las unidades sonoras, y de sonido se trata cuando uno se refiere al folklore musical. Todos los países de América comparten con sus vecinos sus especies populares. El folklore se ríe de la geografía. Una derivación de este problema estaría en esa otra proposición que se ha agitado en ambientes más o menos cultos: tal danza proviene de tal región extranjera, luego, no es nacional. En pura ley folklórica, crear es deformar en su más alto y noble sentido. Sería lo mismo que negar autenticidad andaluza al "cante jondo" porque provenga de un vasto cancionero arábigo que penetró en España durante el milenio de la dominación, el cual a su vez parece provenir de la antigua cantilación hebraica, dada la curiosa similitud

(1) **Este artículo data del 16 de noviembre de 1947.**

del canto de la sinagoga con el del tabladillo andaluz.

Los primeros ensayos folklóricos.

Tres personas nos han precedido aisladamente y en forma esporádica en esta tarea musicológica. Justo es consignar sus nombres. La primera pautación de música popular rioplatense data de 1883, cuando Ventura R. Lynch publica su célebre folleto "La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República". Una de sus melodías fue recogida de un paisano por el coronel oriental Andrés Baraldo. Se trata de un pericón.

La segunda pautación la hallamos en 1911 cuando el pianista alemán Albert Friedenthal edita en Berlín su "Stimmen der Wolker" que trae un bello estilo uruguayo y el Pericón de Gerardo Grasso. Friedenthal había estado en Montevideo en 1890 y además en 1913 publica su libro "Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas" en el cual analiza la forma estrófica de la décima.

En 1943, la investigadora argentina Isabel Aretz-Thiele realizó el primer cateo científico de nuestro folklore. La acompañamos en su tarea y recogió en Montevideo, Minas, Durazno y San José, unas 150 melodías.

Fuera de estos tres aislados intentos y de algunas partituras de salón que contienen motivos criollos —los pericones y estilos de Grasso, Leopoldo Díaz, Bernabé Obeso, Carmelo Calvo, Bruno Goyeneche y Pedro José Saralegui o las pautaciones aisladas de "El Fogón" benemérito— ningún otro documento nos conecta con nuestro pasado musical en el orden popular y por la vía de la rotación. En toda América, por otro lado, ocurre lo mismo. Salvo dos o tres compases sueltos de algún viajero apresurado de los tiempos coloniales —¡vaya uno a saber qué fidelidad pueden tener!— ninguna otra cosa

CLASIFICACION DE DANZAS

1) **DANZAS COLECTIVAS** ....
Varones solos, mujeres solas o varones y mujeres —sin re

2) **DANZAS INDIVIDUALES** ....
El hombre solo o la mujer sola realizan el baile.

3) **DANZAS DE PAREJA**

Hombre y mujer se reconocen como compañeros y danzan con ese carácter.

SUELTA

Hombre y mujer bailan sueltos. Excepcionalmente se toman las manos o se enlazan en figuras como el vals.

INDEPEN

Bailes d
ja reali
relació
parejas
coro so

EN CON

Bailes
cuadri
ja co
ciones

TOMADA

Hombre y mujer bailan principalmente tomados.

INDEPEN

La pa
lación.

(Ex): por excepción se dan en el Uruguay.

…ACTICADAS EN EL URUGUAY

…ocerse como pareja— ejecutan evoluciones. ....

- Rondas infantiles
- **Danzas Guerreras de Charrúas**
- Rituales africanos

....

- Sarabanda (Ex)
- Solo Inglés (Ex)
- Malambo (Ex)

…ENTE

… dos. La pare- … evoluciones sin … con las otras … Ejecutadas en … híbridas.

PICARESCAS O APICARADAS

Agiles y airosas en tiempos vivos, generalmente con pañuelos, castañetas y zapateos.

- **Refalosa**
- Fandango
- Gato (Ex)
- Firmeza (Ex)
- Jota
- Huella (Ex)

GRAVES - VIVAS

Alternan tiempos lentos con tiempos vivos.

- Gavota
- Minué Montonero
- Rigodón

…NTO

… líneas, rondas, …s, etc. La pare- …lina sus evolu- …n otras parejas.

SEMI - GRAVES

Ceremoniosas. Tiempos lentos con movimientos moderados.

- Contradanza
- Minué
- Cuadrilla

GRAVES - VIVAS

Alternan movimientos alegres.

- **Cielito**
- **Pericón**
- **Media Caña**
- **Candombe**
- Lanceros
- Pas-de-quatre

…ENTE

…a baila sin re- …n otras parejas.

ENLAZADA

Se toman sin estrecharse.

- Vals
- Polca
- Mazurca
- Galop
- Varsoviana
- Redova
- Chotis
- Habanera o Danza
- **Simarrita**
- Scating

ABRAZADA

Se toman prietamente.

- **Milonga**
- **Tango**
- **Ranchera**
- (Modernos)

queda de sesenta años atrás. La escala pentatónica fue fijada recién en 1897 por el músico cuzqueño José Castro y el libro capital de los esposos d'Harcourt "La Musique des Incas", sobre el cual se apoya a veces cierta pretendida reconstrucción de la música del incanato, fue impreso en 1924 y recogido unos años antes de fuentes humanas que aún viven.

En 1945 el Instituto de Estudios Superiores, a través de su Sección de Investigación Musical nos proporcionó un grabador eléctrico y los discos vigentes correspondientes. Llevamos ya dos años de trabajo y hemos logrado tomar unas seiscientas grabaciones, verdaderos tesoros muchas de ellas, de literatura y música popular. Esperamos llegar a los dos o tres millares antes de echar las bases de las formas arquetípicas de nuestro cancionero. A manera de anticipo iremos sacando a luz en próximos artículos algunos de sus más interesantes y auténticos ejemplos.

Con la simple enumeración y clasificación de las danzas y canciones que se dan en nuestro ámbito territorial, cerramos el presente comentario inicial.

Las canciones.

Por documentos fidedignos —no pautados, desde luego— sabemos que se practicaron hasta 1850 en el Uruguay siete especies en el orden de la canción popular. Son ellas: Triste, Cielito, Media Caña, Refalosa, Cadena, Perico y Mal-Ambo. No se extrañe el lector por estas tres últimas. La referencia fue estampada por el viajero. Espinosa que llegó al Uruguay en junio de 1794 en el viaje de las corbetas "Descubierta" y "Atrevida", quien asegura que oyó cantar al gaucho o "guazo" —como él llama— de nuestro campo, unas "raras seguidillas desentonadas que llaman de Cadena o Perico o Mal-Ambo,

acompañándolo con una desacordada guitarrilla que siempre es un tiple".

Cielito, Media Caña y Refalosa, se dan en su forma vocal y en su forma coreográfica, razón por la cual los veremos figurar también en el cuadro de las danzas.

Desde mediados del siglo pasado a la fecha, sabemos por testigos presenciales y hasta por la referencia bibliográfica que constituye la llamada "fuente seca", que el Uruguay dispuso de otras siete especies diferenciadas de la canción, coincidentes algunas de ellas con las anteriores: 1) Estilo, Triste o Décima, 2) Cifra, 3) Vidalita, 4) Milonga, 5) Vals, 6) Tango y 7) Canción criolla, sobre la forma literaria del romance, la sextina o el cuarteto octosílabo asonantado en su tercer o cuarto versos pero sin continuación romanceada de rima (recuérdese "La loca del Bequeló" o la "Canción del Carrero").

Además, se cuenta con muchas otras suertes vocales que, melódicamente, repiten las canciones anteriores y por lo tanto no configuran una especie musical distinta. Tales, la "Payada de contrapunto", el "Compuesto" (hecho preferentemente por Estilo o por Milonga), el "Trobo" o "Décima en glosa" sobre la melodía de Estilo y las viejas "Serenatas" casi siempre en forma de Vals.

Las danzas.

La publicación del cuadro de clasificación de las danzas que se practicaron en el Uruguay, nos exime de comentario, excepto en dos casos que quizás provoquen alguna duda al lector [1].

Entre las danzas colectivas hemos hecho figurar las "Danzas guerreras de los charrúas". No es una fantasía

(1) Ver nota pág. 6 y cuadro de clasificación pág. 24.

deductiva. Nos apoyamos en el llamado "Códice Vilardebó" que se conserva en el Museo Histórico Nacional. El Sargento Mayor Benito Silva, refugiado en 1825 en una tribu charrúa, trae una referencia trascendental acerca de su vocabulario y asevera que "La señal de que el enemigo se acerca, o de alarma es una llamada con una guampa y ponerse a dar vueltas en hilera unos detrás de otros, mientras que las mujeres se ponen a cantar de un modo lúgubre que hace enternecer".

Hemos diferenciado perfectamente el Ritual Africano que llega durante el coloniaje del muy posterior Candombe que, de acuerdo con todas las referencias de los memorialistas de la primera mitad del siglo XIX, sólo se trataba de una variante pantomímica parecida a la antigua Contradanza, por la formación "en calle" —el "longways" de la Contradanza— de hombres frente a mujeres, y por la "rueda" que tanta similitud tiene con el "round" de la vetusta "country-dance". No aventuramos teoría con respecto a la influencia de la danza inglesa sobre el Candombe. Solamente decimos que se trataba de una danza que corresponde a la misma clasificación.

Desde luego que este cuadro no es definitivo, pero de todas maneras, hora es de tender las grandes líneas generales. La aparición de algunas danzas quizás provoque extrañeza; en artículos posteriores iremos justificando esas inclusiones.

EL ESTILO

Consideraciones generales.

Henos aquí ante la forma lírica más noble y más socializada en el ambiente rural uruguayo. Al Estilo se le llama también esporádicamente Décima o Triste y goza de una fragante lozanía aún en los tiempos que corren. Con respecto a esta última acepción, corresponde hacer una aclaración fundamental: la ausencia de documentos de notación nos impide filiarlo con el Triste peruano de que hablan los viajeros del 1800. El nombre se repite en Chile, Perú, Argentina y Uruguay, aunque posiblemente sea una cristalización anterior al Estilo nuestro actual, aun cuando éste no tenga hoy puntos de contacto estrictamente sonoros con los vetustos cancioneros llamados coloniales ni, desde luego, con los aborígenes tales como el Tritónico o el Pentatónico.

Musicalmente hablando, el Estilo pertenece al Cancionero Criollo Occidental fijado por Carlos Vega en su fundamental "Panorama de la Música Popular Argentina", cuya área de extensión abarca el Uruguay, las provincias argentinas de Buenos Aires, Corrientes, Entre Ríos, Santa Fe, Córdoba, La Pampa, San Luis, La Rioja, Mendoza y Neuquén, y el centro de Chile. Tres países compartimos hoy de él. El folklore, habíamos dicho, cabalga sobre la geografía.

En su aspecto total, es un cancionero que ha perdido la "cuarta aumentada" que definía el "Ternario Colonial" del cual parece ser un matiz más moderno. Se presenta siempre en el sistema "mayor-menor", pero con apariciones bi-modales en algunos ejemplos.

Su sistema rítmico se presenta sobre la base de pies

ternarios, de pies binarios o bien combinados entre sí en la misma melodía. Tal nuestro Estilo cuya área de extensión como *especie*, desde luego más reducida que la del vasto cancionero al que pertenece, se extiende hacia el Este con clara decisión.

No es aventurado afirmar que estamos asistiendo a la segunda vida del Estilo o Triste y que su vigencia actual se debe, entre otros factores, al Circo, como ocurrió con el Pericón. En su libro de memorias "Medio siglo de farándula", Pepe Podestá asegura que entre 1884 y 1886 –cuando interpretaba con su trashumante conjunto, la primitiva pantomima de "Juan Moreira", antes de la versión hablada de Gutiérrez– obtuvo un resonante éxito con la inclusión de un Estilo: "Todo se expresaba con mímica, acompañada de música apropiada; sólo el Gato con relaciones y el Estilo que cantaba Moreira en una fiesta campestre, interrumpían el mutismo de los actores. Por primera vez lo concurrencia oía cantar un Estilo en una obra y el entusiasmo se apoderó de ella, que no cesaba de aplaudir".

La última generación payadoresca –Juan de Nava, Gabino de Ezeiza, Orlando Landívar o Pablo Vázquez– diole también al Estilo alrededor del 1900, una fuerte irradiación. Del primero de ellos, un músico popular ciego nos cantó en Paysandú un Estilo de bellísima contextura que transcribimos en el presente artículo. Desde luego que se trataba de la letra, porque la música como en casi toda la de la canción popular no es privativa de un texto literario determinado.

Hemos recogido cerca de cien Estilos en el interior de nuestra República y puede decirse que no hay guitarrero o cantor de más de cuarenta años que no recuerde tres o cuatro melodías de Estilo con los cuales entona a veces decenas de letras diversas. Estos textos literarios muchas veces han sido recibidos por tradición oral y

otros tomados de los viejos "cuadernos de versos" manuscritos que corren de mano en mano, de las revistas tradicionalistas de fin de siglo —"El Fogón" de Montevideo o "El Criollo" de Minas— o de las hojas sueltas que recuerdan en clásicos "compuestos" un crimen memorable o las patriadas revolucionarias de 1897 o de 1904 vistas desde ambos bandos contendientes.

Su forma estrófica.

El estilo se canta siempre sobre la base literaria de la Décima o "espinela", nota contra sílaba y esta ordenación métrica es la que va a dictar su morfología musical. Como toda canción popular, es estrófica; vale decir, que con un mismo período musical se entonan todos los pies de que consta la poesía.

Acompañado obligatoriamente por la guitarra que ejecuta siempre el mismo cantor, se inicia con un preludio instrumental que llaman "punteo" de fórmula común, y del cual hemos recogido seis o siete variantes. El canto de cada estrofa se divide en tres secciones: Tema o Estilo propiamente dicho, Cielito y Final.

Acerquémonos a su complejo y rico mundo interior.

1) *Tema.* Abarca los cuatro primeros versos de la Décima. Por lo general la melodía consta de dos frases musicales de ocho notas cada una (las ocho sílabas de la décima), que se repiten textualmente una vez, recorriendo por lo tanto cuatro versos. Más claro aún: la melodía de los dos primeros versos es igual a la de los dos segundos. Se presenta comúnmente en una dipodia binaria cuya fórmula básica es la siguiente, precedida o no por una anacrusa:

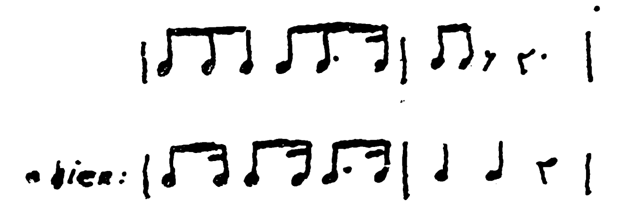


La frase musical tiene un alto vuelo lírico, de carácter a veces desgarrante.

Al terminar el cuarto verso, la guitarra inicia sobre la última nota la siguiente fórmula de acompañamiento antes de entrar en el Cielito:



2) *Cielito.* Abarca los otros cuatro versos. El tiempo se acelera un poco y, por lo general, cambia el ritmo formándose una dipodia ternaria o bien una tripodia binaria de estas dos maneras:



Igual que en el Tema, las frases son dos y se repiten una vez para cubrir los cuatro versos.

El Cielito ha sido definido en la Argentina con el nombre peruano de "Kimba", palabra desde luego extraña a nuestro ambiente. Nuestro paisano le llama a veces "Cielito", aunque quizás no convenga confundirlo con los perdidos Cielitos de la época de Bartolomé Hidalgo (1812).

Hay un punto todavía no dilucidado con esta sección del Estilo. He oído llamar "cielito" o "alegre" tanto al preludio instrumental como a esta parte movida del Estilo. Hemos grabado reportajes a viejos paisanos con informaciones contradictorias al respecto. Con todo, los más viejos y en porcentaje mayor, insisten en llamarle

Cielito. Optamos, pues, por denominar así a esta parte intermedia.

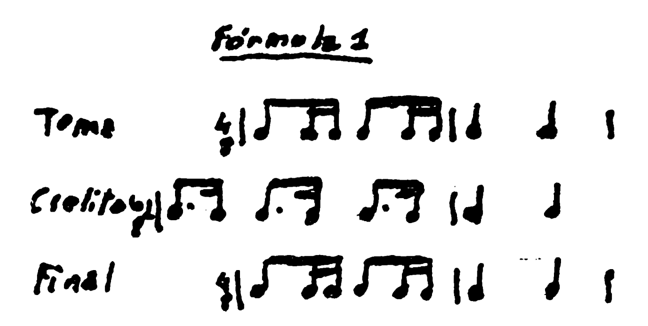
3) *Final.* Abarca los dos versos finales de la décima y repite textualmente la melodía de las dos frases iniciales en un evidente "da capo". Excepcionalmente este final se convierte en una frase conclusiva, extraída sin embargo de la célula melódica del Tema.

Tres ejemplos de Estilo.

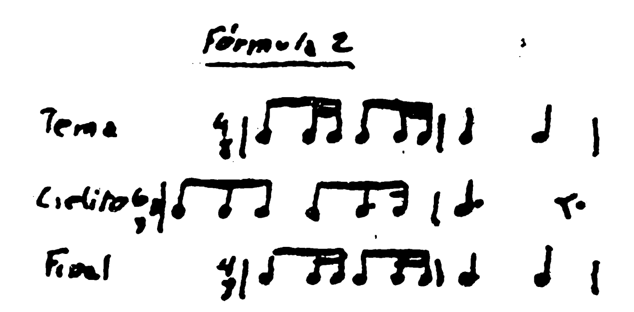
Veamos ahora cómo esta teoría ciertamente rica y compleja, se arma en la realidad folklórica uruguaya. Tres ejemplos queremos traer a colación, representativo cada uno de ellos, de distintas ordenaciones internas. De los cien Estilos que hemos recogido, predominan estas tres fórmulas y hemos podido anotar otras cuatro que no obstante no alcanzan a ser tan vastamente socializadas como las que hoy exponemos.

Estilo (1). Lleva el número 97 de la colección de grabaciones del Instituto de Estudios Superiores y fue tomada en Minas al cantor popular profesional Ramón Alonso. La letra, según el ejecutante, es del conocido payador Juan Pedro López, fallecido hace unos pocos años y cuya décima "La Leyenda del Mojón" le diera vasto renombre. Ramón Alonso es un juglar típico de nuestra campaña del Este. Nacido en las puntas del San Francisco, en la 2da. Sección de Lavalleja, recorre desde hace años las ferias, pencas, cafés y pulperías de los departamentos de Rocha, Lavalleja y Maldonado.

La melodía de su Estilo es una de las tantas que corren anónimamente, aplicada a distintas letras. Se mueve en un ámbito reducido que abarca una "sexta" y lleva alterados algunos grados. Está en modo menor y su fórmula rítmica es la siguiente:



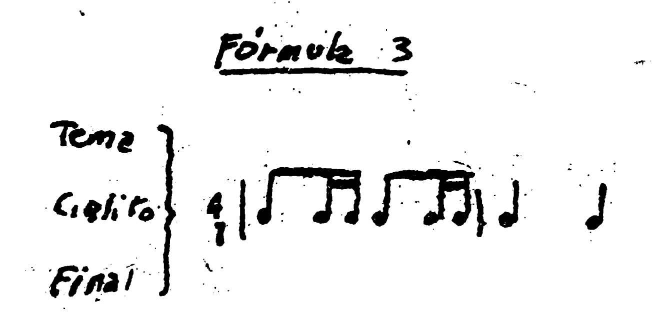
Estilo (2). Lleva el número 167 de la colección y nos fue registrada en Minas también, por el músico popular Juan F. García (a) "El cieguito Juan", oriundo de Aiguá, cuya afinación e intensa expresividad en esta página, la convierten en una de las mejores grabaciones que hemos obtenido. Melódicamente abarca el ámbito de una "octava" y se inicia con una perfecta escala menor melódica. El Cielito se halla concebido sobre la base de una dipodia ternaria y su fórmula total es la siguiente:



Estilo (3). Lleva el número 106 y fue recogido en Paysandú, de Bonifacio Fleitas. Casi ciego de nacimiento, sólo distingue la luz de la oscuridad. Se le propuso por un médico de la Policlínica de Paysandú una operación para restituirle la vista. Negándose a ello contestó simplemente: "¿Y si resulta pa pior lo que viá ver?"

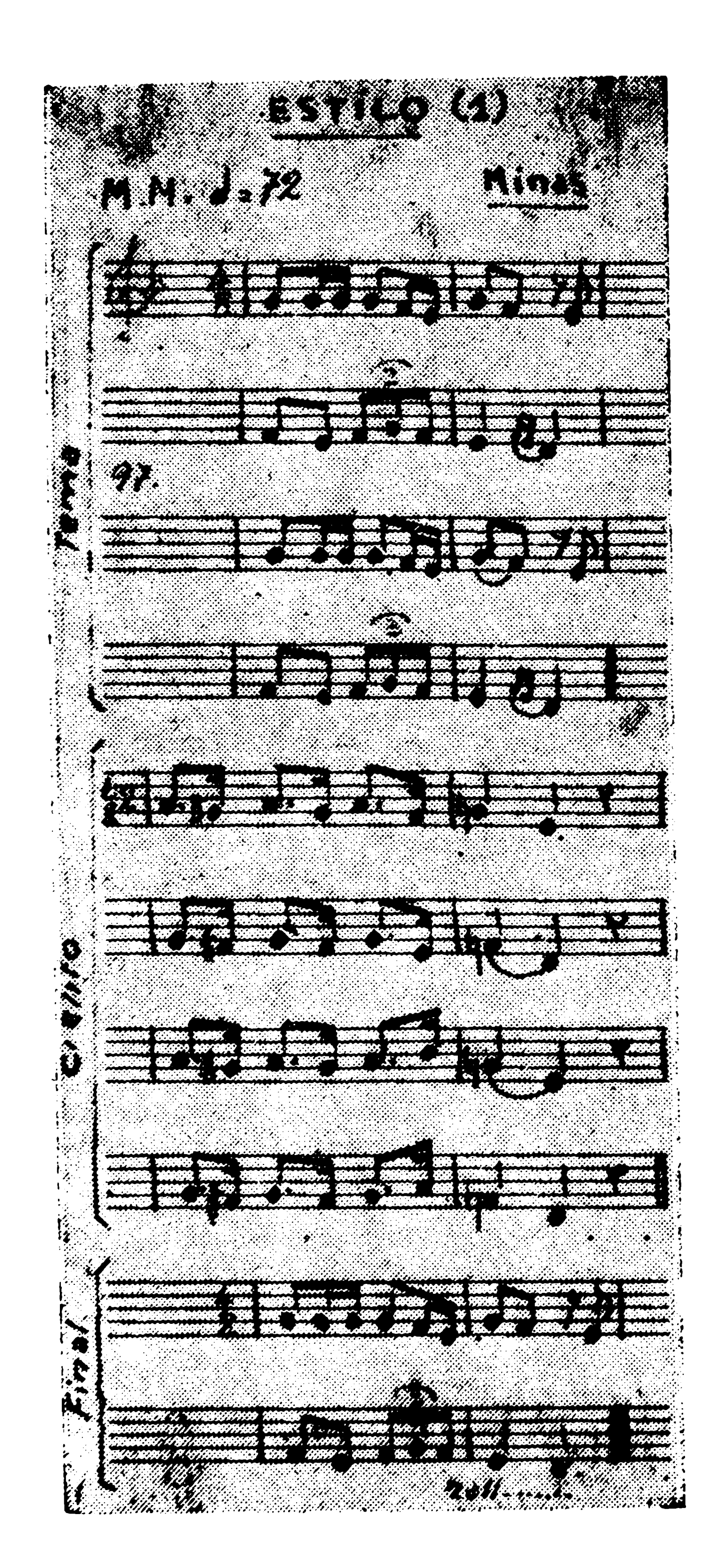
Nos registró, entre otras, una décima cantada "por milonga", suerte de "génesis criolla" donde relataba la creación del mundo, de una fantasía alucinante. La letra de este Estilo pertenece al célebre payador del 1890 Juan de Nava y fue oída por Fleitas hace unos 40 años en la 7ª Sección de Durazno al payador argentino Casimiro Pérez. La música tiene en su vasto ámbito de "undécima", una real belleza melódica.

Su combinación estrófica es la más completa de las tres porque el Tema consta de tres frases musicales que se repiten una vez. Esa anormal tercera frase del Tema, corresponde a una repetición del segundo y cuarto versos de la letra, detalle que vuelve a reproducirse en el Final. Desde el punto de vista de su rítmica el Cielito no presenta cambio alguno con respecto al Tema, hallándose sus tres partes concebidas de acuerdo con la siguiente fórmula madre:



Estilo (1)

Hay un pedazo en el mundo
De tierra que yo no olvido
Es para mí tan querido
Tan sagrado y tan profundo
Cuando en mi memoria hundo
Mis tristezas de cantor
Hago versos del dolor
Que mi corazón encierra
Y se los vuelco a mi tierra
Que fue mi nido de amor, etc.



ESTILO (1)
M.M. ♩= 72
Minas
97.
Tema
Centro
Final

Memorias a Artigas. Estilo (2)

La aurora empieza a brillar
Y a alumbrar el Sol de Mayo
A este patriota uruguayo
Que aquí pretende cantar.
Hoy empieza a murmurar
El Uruguay caudaloso
Y entre el concierto armonioso
De flores, aves y espigas,
Resuena el nombre de Artigas
Como un eco armonioso.


ESTILO (2)
Minas
167

Lamentos. Estilo (3)

Tiene en la naturaleza
Perfume el jardín ameno
Maravillas en su seno
Y el cielo la azul belleza
Y el cielo la azul belleza.
La mar tiene su riqueza
Su estación la golondrina
Mi lira notas divinas
Y el firmamento tersura
Sólo yo tengo amarguras
Y el alma llena de espinas,
Y el alma llena de espinas, etc.

—

ESTILO (3)

M.M. ♩= 60

Paysandú

Tema

Cielito

Final

LA MEDIA CAÑA

Antecedentes históricos.

En la primera mitad del siglo XIX, el Uruguay dispone, entre otras, de tres grandes especies nacionales en el orden de la danza popular: el Pericón, el Cielito y la Media Caña. Estas dos últimas se dan también como formas vocales, ya independientes, ya unidas a la acción coreográfica en una antigua suerte de "canción danzada". Del Cielito nos quedan las letras de Bartolomé Hidalgo y los textos patrióticos por donde respira la nacionalidad durante la dominación luso-brasileña; de la Media Caña, innumerables ejemplos que proliferan sobre todo en el período de la Guerra Grande. Vamos a demostrarlo.

Alejandro Magariños Cervantes asegura que en 1820 la Media Caña ya se practicaba en los salones montevideanos. En su novela de 1848, "Caramurú", cuya acción transcurre en la época de la dominación brasileña, al describir a su protagonista, Lía Nisser, dice que "ella sabía todos los bailes antiguos y modernos, y los bailaba con una gracia particular. En la sociedad escogida, contradanzas, rigodones, gavotas, minuets, valses: en los de menos etiqueta, o mejor dicho en los muy íntimos, entre sus deudos, o amigas por extravagancia, boleras, *cielitos*, *mediacañas*, y algunos otros inventados por el genio alegre de los americanos".

En la década 1820-1830, la Media Caña ya había subido al escenario de la vetusta Casa de Comedias dentro de la representación del célebre sainete criollo de

Collao "Las bodas de Chivico y Pancha", llamado también "El Gaucho". En un programa impreso en seda por la Imprenta de la Caridad, se establece que el 25 de diciembre de 1824 se llevó a escena esta pieza. Este importante documento se halla en el folio 242 del tomo XIV del "Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo" que se custodia en el Archivo General de la Nación.

En la cartelera de teatros publicada en "El Indicador" de Montevideo del 26 de setiembre de 1831, se aclara aún más este detalle. En la noche del día 28 de ese mes y año, Fernando Quijano, el adelantado del teatro montevideano de la primera mitad del siglo XIX, realiza una función a beneficio suyo y comunica el programa correspondiente que interpretará: "El Gaucho" o sea "Las bodas de Chivico y Pancha", en el que se bailará "el pericón de Media Caña". Conviene no confundir los términos de Pericón y Media Caña. Llamábase pericón al "bastonero" o maestro de ceremonias que daba las voces de mando en el baile, de donde se oirá hablar en esa época de "gavota apericonada" o "minué con pericón"; esto es, gavotas y minués con bastonero. En el beneficio de Fernando Quijano se baila pues una Media Caña con "pericón" o bastonero.

Entre 1839 y 1845, Hilario Ascasubi publica en Montevideo tres letras para bailar la Media Caña que llevan los siguientes títulos: "Media Caña del campo para los Libres a propósito de la Batalla de Cagancha en 1839", "Al triunfo de los patriotas en el Cerro de Montevideo, sobre los soldados de Rosas en 1843" y "Media Caña salvaje del Río Negro" de 1845.

Por último, en "El Nacional" del 28 de diciembre de 1842 se publica esta letra política firmada por "Formón", que comienza así:

MEDIA CAÑA

Venga la guitarra
Vamos a cantar
Una media-caña
En lindo cantar
Y al que no le guste
No hay más que callar
Porque llegó el tiempo
Propio de mojar.

Los rocines
Son el diablo
Y es preciso
Julepearlos
Media-caña
Caña-entera
Muera Oribe!
Rosas muera!

Al igual que la "Refalosa", la Media Caña se convierte en un arma dialéctica durante la Guerra Grande. Lo mismo había ocurrido en los tiempos de la Patria Vieja con los cielitos patrióticos.

A mediados del siglo XIX la Media Caña próxima a morir, ensancha su área de extensión y llega hasta Río Grande del Sur. En el curioso folleto de Antonio Alvarez Pereira Coruja "Colleção de vocabulos usados na Provincia de S. Pedro do Rio Grande do Sul", editado en Londres en 1856, se cita a la "meia-canha" entre las veinte danzas que practica el hombre de campo de ese estado brasileño (Comunicado por el Dr. Buenaventura Caviglia).

En 1883 João Cezimbra Jacques escribe en su "Ensaio sobre costumes do Rio Grande do Sul" estas revela-

doras palabras acerca de la música de esta región limítrofe con el Uruguay: "Los antiguos habitantes de este territorio, practicaban bailes propios, o mejor dicho suigeneris, que, por los rastros, parecen resultado de una combinación de danzas de los primitivos paulistas, mineros, lagunenses, con las danzas de los azorianos e indígenas sumados a la *media-caña* y al *pericón*, usados especialmente en las Repúblicas del Plata, de modo más particular en Corrientes, Entre Ríos y Estado Oriental. El motivo que nos lleva a suponerlo, estriba en que en esas danzas se notan no sólo los zapateados de los antiguos pobladores de la provincia, de origen portugués, sino también ciertos meneos y pasadas de mano entre la dama y el caballero en la *media-caña* y el *pericón*".

Desde hace setenta años, la Media Caña desapareció como música viva en el ambiente campesino uruguayo después de haber gozado de una vida lozana en la primera mitad del siglo pasado.

Su coreografía.

En nuestros viajes de relevamiento folklórico por el interior de la República, no hemos hallado un solo criollo viejo que recordara exactamente la coreografía o la música de la Media Caña. Algunos, sin embargo, nos aseguraron que en sus mocedades la vieron bailar y que tenía grandes similitudes con el Pericón.

Por la fuente seca de la referencia escrita de la época, tampoco es posible intentar una reconstrucción total, pero en este caso el panorama está más iluminado, aunque incompleto todavía. En la Argentina Carlos Vega ha recompuesto parcialmente su forma coreográfica y asevera al respecto que "La Media Caña como el Cielito, es una contradanza criolla. Fuera del *"betún"* y las castañetas que le prestaron las danzas picarescas y las rela-

ciones que le introdujeron, sus figuras conocidas (rueda, cadena, canasta) son suertes de la vieja "Contradanza inglesa".

Ocho o diez parejas inician la danza colocadas en círculo o en fila; en este último caso de un lado los hombres y del otro las mujeres, mirándose unos a otros. La primera figura es la *ronda*, vuelta redonda pero sin hacer cadena hasta llegar a colocarse en el lugar inicial; puede suponerse que las mujeres van en una dirección y los hombres en otra. La *cadena* parece ser que se agregaba al final de la ronda. Al final de ella se iniciaban las relaciones, estrofas en cuartetas recitadas alternativamente por cada pareja. A cada relación sigue un *valseo* de pareja enlazada que efectúan los recitantes, mientras el resto de los danzantes se toman de las manos dando vueltas alrededor de los solistas. Al final de cada verso de la Media Caña se hacía el *betún*, suerte de breve zapateo y cabriola con castañetas (chasquido de los dedos mayor y pulgar llamado también en Andalucía "pitos"). Cacasi al final se formaba la *canasta*: "las damas en círculo, tomadas de las manos; todos los hombres detrás, en un círculo mayor, encerrándolas; en un momento dado los hombres se inclinan e introducen medio cuerpo por debajo de los brazos de las damas" en una especie de zambullida.

Hermana nutricia del Pericón y del Cielito, la Media Caña desciende coreográficamente hablando, de la Comtradanza. Es danza de pareja suelta, en conjunto, que pertenece a la sub-división de "graves-vivas", es decir, que se alternan en ella movimientos lentos con movimientos alegres. Parece ser que próxima a su extinción se transformó en un valseo de pareja independiente enlazada.

En 1839, Gregorio Ibarra litografía en Buenos Aires su "Serie Grande" sobre dibujos de Carlos Morel. En el

número VIII de esta colección figura un paso de Media Caña, jugoso apunte aislado en un momento de la danza. Hilario Ascasubi comentó más tarde este dibujo de Morel en "La Media Caña de San Borombón":

Velay Pilar la Porteña
linda de nuestra campaña
bailando la *media caña*
vean si se desempeña
y el garbo con que desdeña
los *entros* de ese gauchito
que sin soltar el ponchito
con la mano en la cintura
le dice en esa postura:
mi alma! *yo soy compadrito!*

Su música.

No se conserva su música en el Uruguay ni aun en el recuerdo de los paisanos viejos. Hemos hallado, sin embargo, un documento realmente notable por su antigüedad, con respecto a la *Media Caña.* Con todas las reservas del caso, por tratarse de una fantasía y no de una pautación tomada de la realidad folklórica, pasaremos a analizarlo.

En el año 1855, los descendientes de Francisco José Debali, elevaron al gobierno un pedido de reconocimiento de la paternidad de la música del Himno Nacional para su antecesor. Adjuntaron tres manuscritos del Himno en uno de los cuales figura en las páginas finales "La Batalla de Cagancha". La copia fue realizada por el propio autor alrededor de 1845. Según tradición familiar la partitura fue esbozada en el mismo campo de batalla de Cagancha en 1839. De todas maneras debe ubicarse entre los años 1839 y 1845.

Se trata de una fantasía descriptiva, originariamente escrita para piano y luego instrumentada para banda, como lo hemos podido comprobar en el archivo de la familia Debali que se halla en la ciudad de Paysandú. La versión para piano se custodia en el Museo Histórico Nacional.

Tiene el encanto arcaico de aquellas "Sonatas Bíblicas" de Kuhnau donde se describe el combate de David contra Goliat. Se halla dividida en diez episodios cuyos títulos son los siguientes: 1) "La tranquilidad del Ejército Constitucional antes de la Batalla de Cagancha". 2) "La sorpresa del enemigo". 3) "Toque de cornetas y trompas". 4) "Toque de los clarines por el ataque". 5) "La batalla y la dispersión del enemigo". 6) "La recogida de los heridos y muertos". 7) "El descanso de los Libres vencedores del Ejército Constitucional". 8) "Al grito de la Libertad el Ser Supremo alzó su poder contra los tiranos vencedores". 9) "El placer de los vencedores ha dedicado esta Media-Caña al Maestro Mayor del Ejército". 10) "La alegría de la entrada de los voluntarios a Montevideo".

La escritura representa un trabajo ponderable dentro de la época de simples aficionados a la composición. Tiene, decíamos, el vetusto aire de las piezas para clave del 1700, y si el pueblo de Israel festejaba la victoria de David... bailando un Minué, el ejército de Rivera lo hace con una Media Caña.

El noveno movimiento, "El placer de los vencedores ha dedicado esta Media Caña al Maestro Mayor del Ejército", tiene para nosotros capital importancia.

Trátase de la primera pautación de una danza popular uruguaya y, creemos, también la primera rioplatense, que se remonta al año 1839. Es además el fragmento de mayor interés de toda la partitura y demuestra la presencia de esta forma musical en el Uruguay como expre-

sión genuina de nacionalidad. Tiene una evidente inflexión española en el dibujo melódico del "tresillo" que se repite a partir del noveno compás. En la segunda parte de la Media Caña (compás 29 en adelante) se presenta un bajo característico de la escritura sonatística mozartiana. En otros momentos la presencia constante del trémolo en el bajo, define su carácter bandístico.

Francisco José Debali, Músico Mayor del Ejército de Rivera, intervino en calidad de tal en la batalla de Cagancha.

Y de entre la roja crónica guerrera de esta acción se levanta el ritmo de la Media Caña como un documento invalorable que sirve para fijar una fecha y para demostrar la existencia de una danza más en el ámbito folklórico uruguayo.

LA POLCA

Antecedentes históricos. En el complejo proceso de la formación de las danzas populares de un país, la Polca constituye un clarísimo ejemplo de adaptación al medio ambiente de una especie foránea y transformación de su condición originaria. La Polca llega simultáneamente al Uruguay por la vía del salón y por la vía del teatro, alrededor de 1845; a fines del pasado siglo ya ha descendido al ámbito campesino y reordenado su figuración para convertirse —como voz de una colectividad— en una verdadera especie folklórica. Sobrevive todavía el título europeo, pero la sustancia que se cobija bajo este título es ya bastante distinta. Un paso más y perderá el nombre, como ocurrió con la Mazurca, tan diferenciada ya de la europea, que se ha dado en llamar Ranchera. En la Argentina surge el Chamamé como variante de la Polca. He recogido algunos en el Litoral; hablaremos de ellos en otra oportunidad.

Veamos, entre tanto, cómo nace la Polca en Europa y cuándo llega al Uruguay.

La aparición de la Polca en Europa constituye uno de los acontecimientos más memorables en la historia de la danza del siglo XIX, por la rapidez increíble de su irradiación. Nacida en Bohemia alrededor de 1830, su nombre, al parecer, proviene de la palabra checa "pulka", esto es, "mitad", por el medio paso o sobrepaso que se da al bailarla. Llega a Praga alrededor de 1835, toma allí su título y de inmediato se extiende a Viena (1839) y a París (1840). La epidemia de la Polca arrecia en Londres en 1844; la revista humorística "Punch" publica en el número de octubre de ese año el siguiente comentario:

"Can you dance the Polka?
Do you like the Polka?
Do yo know the new Polka?
Polka
Polka
it is enough to dive me mad!"

Y bien: el 6 de noviembre de 1845 se baila la primera Polca escénica en Montevideo. El "Comercio del Plata", cinco días antes, anuncia que Eloísa y Benjamín Quijano la interpretarán en la Casa de Comedias.

La Polka llega a una velocidad impresionante al Río de la Plata y se extiende de inmediato por el salón. En plena Guerra Grande, pasa por encima de la lucha, y sitiadores y sitiados se ven arrastrados por ella. En el periódico oribista "El Defensor de la Independencia Americana", que se editaba en el Miguelete, Manuel Montero Calvo ofrece sus servicios de maestro de Polka en estas líneas estampadas en el número del 1º de julio de 1846: "El que suscribe pone en conocimiento del público que habiendo recibido la doble y nueva polka de un estilo elegante y sencillo, se propone dar lecciones de ella en las casas particulares: una de las figuras será de 4 personas: los nombres, sin contar la introducción, son los siguientes: 1o. la estudiantina; 2o. la graciosa; 3o. la del elegante; 4o. la ingrata extranjera; 5o. la Amalia; 6o. la triple combinación del paso Bohemiano. En el Batallón Libertad Oriental, la compañía de volteadores recibirá órdenes de los señores o señoras que gusten ocuparlo".

En 1850 aparece la primera Polca uruguaya. Se llama "La Orientalita" y es ejecutada por la Orquesta de la Casa de Comedias el 19 de mayo. Al año siguiente, Pablo Faget y Raoul Legout, llegados de París, ponen en venta en sus respectivas casas de música las partituras de las más célebres Polcas de la época.

Agrippa Pinzutti, maestro de baile, ofrece también sus servicios en 1851 para enseñar a bailar la Polca, las Cuadrillas, el Vals, el Chotis y la Redova "que son los más modernos de la sociedad". ("Comercio del Plata", 13 de mayo de 1851.)

Dalmiro Costa, el músico uruguayo mejor dotado del siglo XIX, rinde pleitesía a la Polca en una de sus primeras composiciones. Leamos la sección de avisos del "Comercio del Plata" del 14 de noviembre de 1856: "Flor de un día —Polka mazurca— de mucho gusto, compuesta por el joven Dalmiro Costa, se vende al precio de medio patacón. En esta imprenta darán razón".

La vieja contradanza que había sido por espacio de dos siglos reina y señora de los salones, entraba ya en su ocaso. Cuando estalla el furor de la Polca, lanza sus últimos estertores; sin embargo, engendra dos generaciones más: la Cuadrilla primero y los Lanceros luego. La tempestad de las nuevas danzas ruge alrededor del 1850 y un cronista montevideano anota estas certeras observaciones: "Vimos que la orquesta tenía por delante una lista de las piezas que debía tocar, y notamos que en ella figuraban con repetición la cuadrilla, el valse, la polka, el schottish, pero, contradanza no era permitida más que una vez: esto es injusto. La contradanza que es un baile de tono, es aceptada con favor todavía; da entrada a un tiempo a un gran número de parejas; puede servir pues mui bien para disminuir un tanto el schottish, la polca y el valse, bailes tempestuosos y que cuestan mui caros a los trajes de las señoritas y no pocos estragos a sus tocados. Además, tal como se baila hoi, levantando tanto sus codos los caballeros, no ganan esos bailes en elegancia a la contradanza una pareja en ésta, ni ocupa con sus brazos más espacio que el preciso, ni derribará a otra pareja en su ímpetu violento. Opinamos, pues, porque no se trate de desterrar nuestra pacífica contra-

danza: nada tiene de común con el frío minuet, para que se la quiera hacer seguir el mismo camino" ("Comercio del Plata", 12 de octubre de 1852).

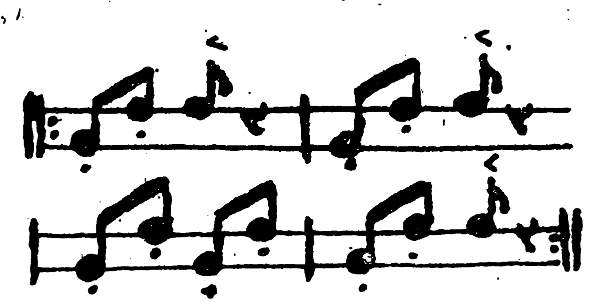
En realidad, el cronista de entonces no se daba cuenta de que la razón de la desaparición de la Contradanza no era un fenómeno aislado en nuestro medio, correspondía a toda una evolución general de la danza: del baile de pareja suelta de conjunto, se pasaba lentamente al baile de pareja tomada independiente.

La Polca se extiende de inmediato de los salones al campo y cambia allí bastante su fisonomía. Francisco Bauzá en sus "estudios literarios" editados en 1885, revela la existencia de esta danza en el ámbito rural uruguayo, al decir que "Las hijas de los labradores bailan polkas y mazurcas como se danzan en los pueblos". La Polca ha iniciado una segunda vida y sobre ella hablaremos de inmediato.

La Música de la Polca Rural Uruguaya. A fines del siglo pasado, el criollo dispone de numerosas variantes —muchas de ellas en función de sus pasos de baile más que de su estructura musical— de la Polca. Deben citarse en ese sentido las siguientes: Polca Militar, Polca del Pavo, Polca Cruzada, Polca Mazurca, Polca Característica, Polca-Marcha, Polca con relaciones y Polca Canaria. En el orden específicamente sonoro, cumple destacar dos grandes variantes: la Polca propiamente dicha para acordeón y la Polca Canaria.

1) *Polca de acordeón.* Es la Polca europea con pequeñas variantes de altitudes dictadas por el carácter eminentemente diatónico del acordeón. Se compone de dos partes de cuatro frases cada una; estas partes se repiten una vez en el orden que había establecido la vetusta superestructura de la Suite en el siglo XVII: AABB. La primera parte. A, consta de ocho compases y la segunda de otros ocho. La melodía está concebida sobre

la base de dos pies binarios que se presentan con puntillo y toda clase de subdivisiones. El bajo presenta a su vez la siguiente fórmula en la mayoría de los casos:



La Polca se externa siempre al través del acordeón, el cual facilita al músico popular, mucho más que la guitarra, toda suerte de floreos sobre la melodía: arpegios, mordentes, apoyaturas y "grupettos". En nuestras pautaciones hemos decidido escribirlos en valores reales y no como simple notas de adorno, por cuanto participan substancialmente del espíritu melódico de la Polca.

Los músicos populares de más edad ejecutan el acordeón de una sola hilera en el registro melódico; de cincuenta años a esta parte se ha popularizado más el instrumento de dos hileras de teclas. En "la cordión" o "la cordiona", como ellos lo llaman, he registrado innumerables Polcas que constituyen la más compleja teoría del floreo, a una elevada velocidad. Por lo general, se ejecutan en un solo de acordeón, para acompañar el baile, pero no es difícil hallar una ejecución a dúo con la guitarra, limitándose ésta a un elemental punteo del "bajo" de la Polca.

2) *La Polca Canaria.* Llámase así a la Polca de una sola parte casi siempre cantada. El verso literario que corresponde a las cuatro frases musicales de esa única primera parte de la Polca, es, consecuentemente, una cuarteta octosílaba que rueda sobre algún asunto picaresco, satírico o sentencioso. Bajo la denominación

de Polca Canaria cobíjase también la milonga campesina cantada en estrofas de cuatro versos, sobre un acompañamiento de Polca. Diferénciase de la Milonga grande en que ésta se halla escrita para la forma literaria de la décima y posee una estructura compleja más próxima al Estilo. El nombre de "Canaria" parece provenir de su auge inicial en el departamento de Canelones, pero en la actualidad la encontramos en cualquier punto de la República.

La primitiva Polca Canaria tiene un cuadro de figuraciones iguales (Véase la Polca Nº 2), sobre un acompañamiento privativo de aquel baile. Parece de más reciente data la Polca Canaria que presenta el clásico "pie de Milonga" (semicorchea - corchea - semicorchea) tratándose en realidad de una pequeña milonga con acompañamiento de Polca.

Los Pasos de Baile de la Polca. El paso característico de Polca consiste en una flexión hacia dentro de una pierna mientras la otra realiza un pequeño sobrepaso; el cuerpo se inclina graciosamente hacia el lado de la pierna que se flexiona.

La antigua Polca poseía diez figuras, de las cuales —según Curt Sachs—, sólo cinco se practicaban en el salón europeo: 1) Paseo, 2) Vals, 3) Vals revertido en abrazo cerrado, con vueltas sobre la pierna derecha. 4) Vals roulée, y 5) Paso Bohemiano, en el cual la pierna derecha no descansa en la forma acostumbrada en la segunda corchea del segundo compás, sino que apoya rápidamente el talón y la punta. Vals, significa solamente "danza de giro", no por supuesto, ritmo ternario.

Con ligeras variantes y distintos títulos, es la misma serie de figuras que anuncia Manuel Montero Calvo, profesor de Polca en el Cerrito, durante la Guerra Grande, y cuyo aviso transcribimos líneas arriba.

Todas estas figuras se ejecutan con el "paso de

Polca" que es lo único que sobrevive en nuestro medio rural desde 1880 en adelante. Explicación de este paso clásico, nos la da un cronista del periódico gauchesco "El Criollo" editado en Minas, en su número del 19 de setiembre de 1897: "Pa mi gusto tuito se baila con el mismo trote; un andar de zorrillo asustao que va rumbiando a la cueva".

Una de las variantes más características de esta danza en el ámbito campesino uruguayo consistía en la llamada "Polca con relaciones" que en cierto modo venía a ser una proyección de una de las escenas del Pericón ya en desuso alrededor de 1900. Domingo Arena en un relato intitulado "Un baile en la frontera", aparecido en el primer número de la revista "Lumen" editada en Montevideo en enero de 1904, nos explica claramente esta variante: "A pedido general empezó una polca con relación. Después de un momento de baile, formaron todos una rueda agarrándose por las manos. De rato en rato, unas después de otras, las parejas entraban al medio, bailaban allí un momento, y después de un alto de la música, se decían entre sí uno de esos versitos tontos, que nunca vienen al caso, que se vienen repitiendo siempre los mismos, desde que se usa entre ellos la polca con relación, y que se van afeando en su estructura al pasar de unos a otros, como las prendas de vestir que se estropean con el uso. Llególe el turno a Lucas; paró la música, y echando para atrás, balanceando de un lado para otro su corpacho, y muy conmovido, dijo su verso a tropezones, como si sus palabras tiritaran al asomar a su ancha boca. El verso fue tan tonto como los otros: le llamó cabellos de oro a sus renegridas motas, pero a la pobre Goya le pareció tiernísimo".

Desde 1920, la Polca fue desalojada lentamente del repertorio de los bailes criollos y sólo sobrevive en la actualidad en alguna recordación de bodas de oro matri-

moniales y desde luego, al través del acordeón campesino que ejecuta toda persona de más de cuarenta años.

Dos Ejemplos de Polcas.

Polca Canaria (2). Fue tomada al moreno José Núñez en los arrabales de la ciudad de Paysandú. Cuando lo interrogamos acerca de su edad, nos confesó que hacía muchos años que había cumplido los 85. Sobre un fondo de acordeón hizo elevar su voz ya empañada por los días, en una Polca Canaria, cantada, de indudable gracia en las cuartetas. Es la característica especie de rítmica lisa y frase perfecta.

Polca Canaria (Milonga) (3). En Rocha, José María de la Concepción Núñez nos registró esta otra Polca Canaria sobre una indudable frase melódica de Milonga. Se acompañaba con la guitarra que punteaba el ritmo de Polca, y comenzó relatando en prosa un largo cuento de dos troperos que llegan a un baile, cantan allí una Milonga y al amanecer se retiran para sus pagos mientras asoman las barras del día. La palabra hablada se interrumpía para dar paso a la Polca cantada que configuraba una vieja Milonga de cuatro frases sobre el ritmo de aquella otra danza. Núñez, que tiene actualmente 71 años y toca "de oído" el bombo de la Banda Municipal de Rocha, la canta desde hace 50 años desde la época en que era soldado en un regimiento de Florida de donde es oriundo.

Polca Canaria (Milonga) (3)

I

El pañuelo que me trujiste
Bordao en las cuatro puntas
Cada vez que abro el pañuelo
Se me abre y se me junta.

II

El amor de los canarios
No puede estar escondido
Porque siente olor a gofio
Y a la legua es conocido.

Polca Canaria (2)

I

Licencia pido, señores
Y licencia a la atención
Y a pedido de un amigo
Cantaré una relación.

II

Relación es la que tengo
Hacia todos mis amigos
Pero hoy m'echado a beber
De ninguno soy querido. etc.

Polca Canaria (2)

M.M. ♩= 108 [illegible]

124

Polca Canaria (Milonga) (3)

M.M. ♩= 112 Rocha

332

ANTECEDENTES BIBLIOGRAFICOS DEL PERICON

La primera vida del Pericón.

En las más antiguas referencias escritas sobre las danzas del país, el Pericón deja sus inconfundibles huellas. Huellas de su nombre nada más —desdichadamente— porque recién en 1876 al través de un curioso folleto en verso "Preludios de dos guitarras" de Calisto el Ñato y Aniceto Gallareta (Alcides e Isidoro De-María, hijo), surge claramente una descripción completa de la coreografía de esta danza.

En la primera noticia sobre canciones y danzas uruguayas que conservamos nosotros del siglo XVIII, aparece el nombre de Perico. Resulta peligroso, desde luego, deducir por la solicitud de nombres una relación entre Perico y Pericón, pero de todas maneras el dato es muy sugestivo. En la célebre expedición de Malaspina y Bustamante y Guerra llega al Uruguay Juan Espinosa y Tello, quien en junio de 1794 se adentra unas leguas por la campaña oriental y escribe estas palabras sobre el gaucho o "guazo", como él llama a nuestro hombre de campo: "Si es verano se van detrás del rancho a la sombra y se tumban; si invierno, juegan o cantan unas raras seguidillas, desentonadas, que llaman de *Cadena* o *Perico* o *Mal-Ambo,* acompañándolo con una desacordada guitarrilla que siempre es un tiple" (Pedro de Novo y Colson: "Viaje político-científico alrededor del mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida" pág. 561. Madrid, 1885).

Se refiere aquí Espinosa a unas seguidillas "cantadas", lo cual concuerda con las más antiguas referencias que aseveran —todavía los viejos paisanos de nues-

tro campo lo pueden confirmar— que el Pericón se cantaba siempre.

A partir de esa fecha, la palabra Pericón aparece en numerosos documentos como sinónimo de baile animado o trifulca. En el siglo XVIII ocurre lo mismo con la palabra Fandango y a fines del XIX con Milonga. ¿Recuerda el lector?:

Supe una vez por desgracia
Que había un baile por allí
y medio desesperao
A ver la "milonga" fui.
(Martín Fierro)

Así pues, en el periódico montevideano "El Pampero" del 22 de enero de 1823, se habla de Pericón como expresión genérica de baile:

Oigánle a mi villa vieja, (San José)
en grande con el Barón, (Lecor)
al cabo sacó sus prendas
tan luego en el "Pericón".

Bartolomé Hidalgo en uno de sus diálogos de 1821 emplea esta palabra dándole el mismo sentido, pero como la acción transcurre en Buenos Aires, pasamos por alto su transcripción.

Hilario Ascasubi en su sabrosa y gráfica descripción de las fiestas julias de Montevideo en 1833 insiste en lo mismo:

Así de la paisanada
los puebleros con razón
suelen reirse, porque saben
que los gauchos siempre son
los pavos que en las cuestiones
quedan con la panza al sol;

y el que por fortuna escapa
de cair en el "pericón",
después de sacrificarse
saca un pan como una flor
cuando tiene por desgracia
de arrimarse a un figurón.

Es lógico pensar que si en toda primera mitad del siglo XIX la palabra Pericón adquiere una acepción genérica, la danza debe de ser la más conocida y practicada en ese entonces para ascender a tal jerarquía. En la década 1820-1830, sube, sube al escenario de la Casa de Comedias, dentro de los primitivos sainetes, "El detalle de la acción de Maypú" y "Las bodas de Chivico y Pancha", antecedentes remotos y memorables de un "Juan Moreira" posterior.

En 1876 Alcides De-María publica el folleto precitado con una pulcra descripción de la danza. Dejamos su transcripción para el capítulo de la coreografía del Pericón y agregaremos que, en 1885 nuestra danza mayor pasaba por un momento de crisis. Francisco Bauzá en sus "Estudios Literarios" de esa fecha anota que en la casa del labrador "Suele bailarse algún *Nacional* en estas reuniones, pero es más bien como extravagancia que como deber de cortesía".

Sin embargo, en esa fecha hay ya una conciencia colectiva de que el Pericón es justamente la gran danza nacional del país: "El Nacional", simplemente, se le llama.

Dos hechos colaboran fuertemente en un reverdecimiento del Pericón, a fines del siglo pasado, reverdecimiento que llamaremos su "segunda vida": las primeras pautaciones impresas y el Circo. La función de este último a partir de 1889 ha sido analizada profusamente por cuantos han ensayado artículos, folletos o capítulos de

libros sobre el Pericón. Sobre las pautaciones que en nuestro país precedieron a ese hecho, no hemos visto una sola línea, y sobre ella vamos a hablar.

Las Pautaciones Uruguayas del Pericón.

Contra lo que se cree comúnmente, la primera pautación del Pericón, en nuestro medio, no se debe a Gerardo Grasso. En julio de 1885 la "Sociedad Concertina Uruguaya" ensaya en la guitarrería de Sebastián Fulquet —nuestro primer "luthier"— un concierto "finalizando" con el popular baile Pericón y Media Caña, todas piezas y composiciones hechas por su director y aficionado D. José L. Pérez ("Montevideo Musical", 24 de julio de 1885).

Dos años más tarde, la Banda de la Escuela Nacional de Artes y Oficios dirigida por Gerardo Grasso estrena el Pericón Nacional de este último, el 3 de agosto de 1887, frente a la Escuela, sita en aquel entonces en 18 de Julio y Caiguá (Eduardo Acevedo) donde hoy se levanta la Universidad de la República.

Fue tan feliz la partitura del distinguido maestro italiano, que corrió por todo el ámbito del país al través de las bandas militares, e impresa de inmediato en los talleres de la Escuela, no faltó en ningún álbum de música de los numerosos aficionados al piano de aquellos días, agotándose rápidamente las ediciones. Al calor del éxito de Grasso comenzaron a aparecer otros pericones impresos, aún antes de llegar a Montevideo el Circo de Podestá en 1889. De este último año data el de Bernabé Obeso intitulado "El Nacional". En 1891, Leopoldo Díaz, da a conocer el suyo en una lujosa impresión, que en los primeros tiempos compartió el éxito con el de Grasso. Alrededor de esa fecha aparecen: "Pericón y Ma-

te Amargo" de Bruno Goyeneche, "tomado en su mayor parte de los paisanos", "El Chaná" de Justino Tió y el "Pericón" de Carmelo Calvo, el gran organista español, maestro de alta composición de los más distinguidos músicos uruguayos de fines de siglo.

Por el periódico nativista de Minas "El Criollo" sabemos que en 1897 la Banda de esa ciudad estrenó un "Pericón" de A. Palermo y que al año siguiente en la retreta pública se dieron a conocer los pericones "El gauchito" y "Mi Tapera", cuyos autores no se consignan.

Pasado el 1900 aparecieron los Pericones de José A. Batlle y Gerardo Metallo, partituras todas ellas que figuran en nuestro archivo.

De entre todos ellos el de Grasso tuvo una irradiación inmensa, difundiéndose en la Argentina al través de la versión para guitarra de Gaspar Sagreras quien, como omitiera el nombre de Grasso, fue atacado violentamente desde "La Gaceta Musical" de Montevideo del 2 de agosto de 1891: "El Sr. Sagreras no se ha dignado indicar el autor de la pieza apropiándosela, lo que constituye una verdadera usurpación por la cual protestamos".

La segunda vida del Pericón.

A fines de 1889 la célebre compañía de José J. Podestá levanta su Circo en Montevideo y da a conocer en el picadero la versión hablada —la primitiva versión pantomímica data de varios años antes— de "Juan Moreira". Según el conocido relato del propio Podestá estampado en su libro "Medio siglo de farándula", terminada la representación se le acercó el Doctor Elías Regules, quien le sugirió que cambiara el Gato que se bailaba en la fiesta campestre por un Pericón. "Al otro día el señor Regules congregó en nuestro local un grupo de guitarreros orientales conocedores de la música del Pe-

ricón, y él personalmente nos dirigió, con tal eficacia, que esa misma noche, sin aviso previo, lo bailamos ante el público con delirante suceso". Se equivoca Podestá cuando dice más adelante que el Pericón era desconocido en la Argentina hasta que lo llevó él. En el libro de Ventura R. Lynch "La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República", editado en la vecina orilla en 1883, se transcribe la música de dos pericones —uno de ellos tomado de un paisano por el coronel oriental Andrés Baraldo— que constituye, por ahora, la primera pautación que se conserva de la música de esta danza. Por otro lado, en 1817 San Martín llevó a Chile el Pericón, según la clásica referencia del memorialista José Zapiola.

Cuando llegó el Circo a Montevideo el Pericón era la música de moda en ese entonces. Sabemos los nombres de tres autores que habían escrito la música de pericones: José L. Pérez, Gerardo Grasso y Bernabé Obeso. ¿Qué música figuró en el primitivo Pericón de "Juan Moreira"? Una de las carátulas de Pericones de la década 1890-1900, que conservamos en nuestro poder, nos lo va a decir: "El Pericón / Nacional. DEL / Maestro GRASSO / Ejecutado con gran éxito en el drama / de Juan Moreira".

Por la vía del Circo y por la vía de la música impresa retorna el Pericón a la vida campesina. En nuestro país hemos recogido numerosas variantes deturpadas del Pericón de Grasso al través de músicos populares desconocedores de la notación. En la Argentina, el eminente musicólogo Carlos Vega las ha hallado también hasta casi en el centro del país. Todas ellas reconocen su clara filiación con la versión del 1887 impresa por la Escuela de Artes y Oficios y divulgada por las versiones a la guitarra de Sagreras y por el Circo.

Después del 1890, el Pericón entra en su segunda

vida. Se aumenta desmesuradamente su número de figuras y hasta se crea en 1906 una variante "de salón". En ese mismo año comienza otra vez a declinar su estrella. Con nostalgia, "El Fogón" del 22 de enero publica esto: "El Tiempo de Paysandú que dirige el criollo Washington Bermúdez Acevedo, continuando su campaña en favor de la vuelta de nuestro baile nacional..." y sigue lamentándose del desuso en que ha caído.

El Pericón, nuestra danza nacional por antonomasia, había permanecido en vigencia cerca de 150 años con toda suerte de alternativas y enriquecimientos de su coreografía. Pocas danzas de América pueden ostentar tan larga y florida lozanía.

LA MILONGA

Alrededor del año 1870 ya está presente en el folklore musical uruguayo una especie perfectamente definida que irrumpe con su nombre propio después de 20 años de gestación: la Milonga.

La misma música de la Milonga, cumple tres funciones a fines del siglo XIX: 1) acompaña al incipiente baile de pareja tomada independiente que pertenece a la sub-clase de "abrazada"; 2) es payada de contrapunto; 3) es canción criolla que se adapta a la estrofa de la cuarteta, de la sextina, de la octavilla y de la décima. La historia de la Milonga como danza queda fuera de los límites de este artículo y está unida a una evolución muy pintoresca del baile orillero en el ámbito de las "academias" y "peringundines", sobre los cuales la afinadísima pluma de Sansón Carrasco (Daniel Muñoz) dejó las primeras y más vigorosas crónicas alrededor del 1880.

Vamos a referirnos a la Milonga, como canción que emigra de la ciudad al campo y ensancha su morfología para sobrevivir hasta la actualidad en permanente primavera.

Desde luego que al decir esto, ya estamos haciendo teoría de evolución folklórica de una especie, cosa que —habrá visto el lector en nuestros artículos anteriores— hemos decidido evitar con toda prolijidad, en beneficio de una descripción objetiva de nuestra realidad nacional en el orden del canto y de la danza populares. Sin embargo, de la simple lectura de los documentos que transcribiremos, este descenso —o mejor dicho, ascenso— de la Milonga, del arrabal ciudadano al campo, surge con natural fluencia y sin forzar teorías.

La Payada por Milonga.

Dos formas de improvisación se practican en nuestro medio en el siglo XIX: la payada de contrapunto o disputa cantada entre dos personas, y el "compuesto" o improvisación sobre un tema dado por la concurrencia o que versa sobre un acontecimiento político, un crimen memorable u otro acaecimiento de actualidad.

En 1880 el payador legendario se ha transformado en el milonguero, expresión peyorativa, si se quiere, en el siglo actual, pero que hace 70 años significaba una cosa algo distinta. El esquema psicológico del payador, se repite textualmente en el milonguero. Cambia el ambiente, cambia la estrofa y cambia el contenido, pero la actitud del "trovero" —del que trova, halla o inventa— es la misma. Aquél, al pie de las murallas de un Montevideo sitiado a la luz de los fogones de los días heroicos; éste en los ambientes espesos de las "academias" o bailes de candil. El trovador en una lujosa teoría de la rima, despliega soberano su pensamiento en la compleja estrofa de la décima; el milonguero concentra su pensamiento en la humilde y cómoda cuarteta. Los versos del primero ruedan sobre las luchas de la patria naciente por la conquista de una independencia: es la voz colectiva de la nacionalidad; los versos del milonguero, muy a menudo sobre las luchas a arma blanca por la conquista de una mujer, son la voz individual del "compadrito". Y a propósito: no se crea que esta última palabra es de reciente data: el viajero francés Arsenio Isabelle, que pasa por el Río de la Plata entre 1830 y 1834, la registra, quizás por primera vez, en su libro "Voyage à Buenos Ayres et à Porto Alegre" (París, 1835), dándole su exacta acepción actual.

Pero si el lugar, el metro y el contenido son distintos, la actitud y su resultante, el acto de improvisar can-

tando, son los mismos. Y en esa lucha verbal cantada, acompañándose con la guitarra se proyecta una sombra augusta que se extiende hasta el fondo de la historia. Es el "amebeo" de la antigüedad, distribuido entre dos cantores que luchan en verso, acompañándose con la lira apolínea. Es el "joc parti" —juego partido— de los juglares de 1250 con el acompañamiento de los laúdes medievales. Hasta la "tensión" trovadoresca es el antecedente más exacto del "compuesto" payadoresco del siglo XIX.

Volvamos a nuestro tema. En el "Almanaque Sud-Americano para el año 1889" que publicaba en Buenos Aires Casimiro Prieto Valdés, apareció un curioso artículo de Ricardo Sánchez, versificador y periodista montevideano de abundosa cosecha, titulado "El Milonguero" y sub-titulado "Tipos que se van". En él, Sánchez, desde Montevideo, ensayó una vívida descripción de este personaje. Lo curioso es que en 1888 —fecha presumible del artículo— ya el milonguero tendía a desaparecer en el ambiente ciudadano: "Pocos ejemplares legítimos de milongueros —dice Sánchez— se encuentran. La mayoría de los que así se intitulan, no son más que imitadores rutinarios o cantan lo aprendido de memoria". Agrega más adelante esta interesante distinción entre la Milonga uruguaya y la argentina: "Se podrían hacer varias clasificaciones de las milongas, pero evitémoslo diciendo que las más generales y aceptables son las criollas, como llamamos a las nuestras, y las porteñas, más quebrallonas por la entonación especial del canto y el característico acompañamiento de bordoneos".

La descripción de la payada "por Milonga" está dada con toda precisión: "Empieza uno improvisando sobre un tema dado por el auditorio, o a su elección, según convenio, y le retruca el otro, tomando como punto de partida la esencia de la estrofa.

"De ahí sigue una serie de compadradas que suelen durar horas y horas, concluyendo al fin los cantores, cuando se halla agotado su ingenio, por hablar de bueyes perdidos... si es que no termina la sesión a ponchazos"... "Cítanse ejemplos de payadores que se han dado la muerte después de una derrota para ellos vergonzosa. Respecto de milongueros no he oído decir que ninguno llevase su honrosa sensibilidad a tan violentos extremos. Cuando más, rompieron sus guitarras, por considerarse indignos de volverlas a pulsar, haciendo formal promesa de no tomar nunca los instrumentos, ni siquiera para templarlos. Yo escucho siempre con agrado al milonguero de ley, como escuché al payador en los albores de mi niñez. En ellos está encarnada cierta poesía natural y la inspiración ilumina por instantes la noche de su cerebro, a la manera de un espléndido cometa las noches del mundo físico. Pero tengo el capricho de creer que las milongas deben ser oídas donde precisamente no se cantan: en el campo. Allí tendrían un sabor más local, más criollo, en toda la acepción genérica de la palabra".

Los deseos de Ricardo Sánchez se cumplieron ampliamente. La Milonga ya antes del 1900 –la época de Ezeiza, Navas, Vázquez, etc.– fue una forma melódica obligada de la payada de contrapunto, que antiguamente se cumplía "por cifra". Hoy, esta forma de la milonga, ya ha desaparecido.

La música de la Milonga.

Aparte de la payada de contrapunto, a fines del siglo XIX, la Milonga como simple canción criolla compite brillantemente con el Estilo y con la Cifra. Evade por el Norte la frontera uruguaya y adentrándose en el Sur del Brasil, oiremos decir en 1912 a João Cezimbra Jacques en su hermoso libro costumbrista "Assumptos do

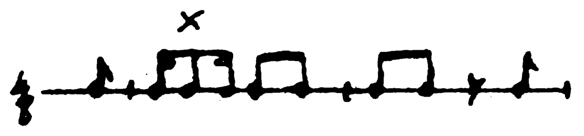
Río Grande do Sul" estas definitivas palabras: "Milonga. Especie de música creoula platina cantada ao som da guitarra (violão) e que está tambem como a meia-canha, e o pericon, adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira". El mismo autor trae luego unos "Versos gáuchos para serem cantandos na toada de Milonga":

"Tenho saudosa lembrança
Dos pagos onde nasci,
Dos meus tempos da criança
Que tão felizes eu vivi".

Es la primitivá Milonga para la estrofa en cuartetas.

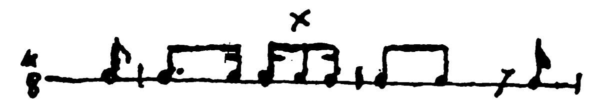
Musicalmente hablando, la primitiva Milonga constaba de sólo dos frases (cuatro compases) que al repetirse textualmente una vez, cubrían los cuatro versos de la estrofa (Véase Milonga Nº 1). En una evolución más avanzada surge la Milonga de cuatro frases distintas (ocho compases). El cambio de estrofa literaria: sextina, octavilla y décima, fue ensanchando la estructura musical de la Milonga; sin embargo, al abarcar la décima no llegó a crear una nueva forma musical similar a la del Estilo que se halla en plena correspondencia con el movimiento de los diez versos. La décima cantada "por Milonga" —la décima se canta además por Estilo y por Cifra— tiene una sección intermedia en la cual a manera de un antiguo recitativo, la voz, sin configurar una curva melódica abierta, "dice", más que canta, los versos centrales.

La frase característica de la Milonga está integrada por dos pies binarios en el compás capital, precedidos por una anacrusa:



Se dan muy a menudo estas otras dos combinaciones, dejando constancia que, como toda la lírica popular

uruguaya, es silábica –sílaba contra nota– no existiendo en niugún caso la condición melismática de un floreo:





Se ha llamado "pie de Milonga" a la fórmula que hemos marcado con una cruz en los precedentes esquemas. No es desde luego, privativo de la Milonga, pero es el que la define frente al pie de Estilo representado por una corchea seguido de dos semicorcheas. Debe agregarse que este pie de Milonga lo hallamos en melodías incaicas, en músicas de indígenas del Chaco argentino y... en el Cake-Walk! Incluso se ha dicho que este pie es el que define la influencia negra en la música americana. Lo curioso es que revisando cancioneros africanos, nunca lo hemos podido localizar...

La mayor parte de las Milongas que hemos recogido se entonan para la estrofa de la décima, precedidas por un preludio instrumental a la guitarra, en las bordonas, que se repite bajo la misma característica como acompañamiento, cuando se eleva la voz. Presenta en la mayoría de los casos estas tres fórmulas:



La extensión de la Milonga criolla en el ámbito rural uruguayo es tal, que incide sobre otras especies circundantes. Así, el Estilo se "amilonga", y hasta surge una suerte de Polca con ritmo de este carácter pero con frase melódica de Milonga que corre bajo el nombre de "Polca Canaria". En un artículo anterior ya lo hemos comentado y transcribimos algunos ejemplos de su música.

Dos ejemplos de Milonga.

Milonga (1). Es la primitiva Milonga de sólo dos frases y la hemos recogido dentro del cancionero infantil uruguayo; es la única de carácter criollo en nuestro stock de canciones de niños. Su curva melódica abierta en el final, le da un carácter de movimiento continuo. Se halla emparentada visiblemente con aquella célebre "milonga del 900" del músico argentino Francisco Hargreaves que todos hemos tarareado alguna vez: "Bartolo tenía una flauta..."

La letra de "Un pato pelao volaba", con pequeñas variantes, circula también por las provincias mediterráneas de la Argentina. Isabel Aretz-Thiele la recogió en Amaicha del Valle (Tucumán) bajo una forma melódica completamente distinta y con el título de "Me llevan al Ecuador".

Milonga (2). Nos fue registrada en la ciudad de Minas por Wenceslao Núñez y lleva el número 200 de la colección de grabaciones de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores. La recibió por tradición oral de un tío suyo residente en Arroyo del Medio, Barriga Negra (6ª sección de Lavalleja) hace unos 25 años. Se halla en modo menor y contrasta por su espíritu melancólico con la gracia pimpan-

te, en modo mayor, de otras. Su ámbito melódico es reducido y configura una suerte de antiguo recitativo.

Su letra realmente admirable, es de una complejidad casi culterana y debe andar con otras variantes en algún poemario de 1600. El concepto es el de una "décima de opósitos" y la forma responde a la rica estructura de la "décima en glosa" conocida en el Uruguay desde el coloniaje bajo el título de "Trovo". Si el lector subraya el último verso de las cuatro estrofas, desvelará una cuarteta con sentido independiente que se llama "cabeza" —que se glosa en los cuatro pies de décima— y que dice así:

Siento y no siento sentir
De un sentimiento que tengo;
Que he sentido sin sentir
Que estoy sin sentir sintiendo.

La más refinada alquimia de la versificación se conserva por la vía popular desde hace 300 años...

Milonga (2)

I

Digo que siento desvelo,
Digo que siento aflicción,
Digo de corazón.
Digo que llorar no puedo;
Digo què en mi triste suelo,
Digo que padezco, sí,
Digo que puesto a sufrir,
Digo que dentro de un lecho,
Digo que dentro 'e mi pecho.
SIENTO Y NO SIENTO SENTIR.

II

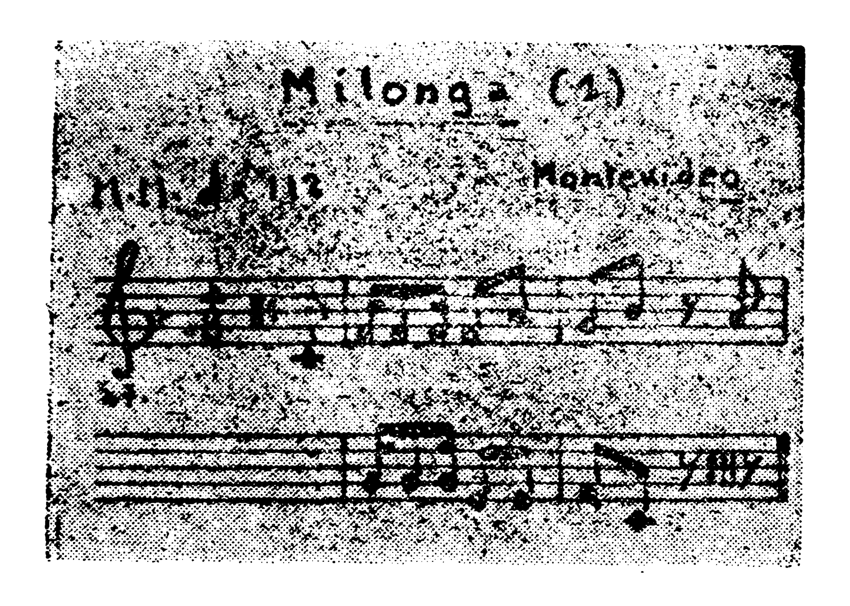
Salvo estoy de mi entender,
Salvo de hacer exigencias,
Salvo de correspondencia,
Salvo me tiene un deber,
Salvo de todo placer,
Salvo estoy porque comprendo,
Salvo de una dicha vengo,
Salvo de un buen porvenir,
Salvo vivo de morir,
DE UN SENTIMIENTO QUE TENGO.

III

Quisiera que el más cantor,
Quisiera un consejo darme,
Quisiera nunca acordarme,
Quisiera tener valor;
Quisiera en este dolor,
Quisiera hacer dividir,
Quisiera para vivir,
Quisiera el alma serena,
Quisiera apartar las penas,
QUE HE SENTIDO SIN SENTIR.

Tengo en el sentido valor
Tengo cambiado el pesar,
Tengo que recuperar,
Tengo la esperanza en Dios;
Tengo en este gran dolor,
Tengo el alma batiendo,
Tengo que vivir sufriendo,
Tengo una pequeña duda,
Tengo en mi mente segura.
QUE ESTOY SIN SENTIR SINTIENDO.


Milonga (5)
M.M. ♩ = 104
Minas



Milonga (1)

I

Un pato pelao volaba
Encima de una laguna,
Los otros patos se raiban
De verlo volar sin plumas

II

Del árbol sale la rama,
De la rama el arbolito,
Y de los negros grandotes
Salen los negros chiquitos.

EL VALS

El título general "Del folklore musical uruguayo" con que encabezamos nuestros artículos, tiene hoy que ensancharse peligrosamente para dar cabida a una especie que se halla recién en los umbrales del folklore: el Vals.

Si el folklore es la ciencia de las supervivencias inmediatas, fáltale aún desaparecer como música viva en el baile social del ámbito ciudadano, para sobrevivir únicamente en los ambientes rurales. Esto último ya está en vigencia: el "valsecito criollo" sobrevive en el campo. Es una especie que se ha "folklorizado" pero aún le falta quemar definitivamente esa etapa ciudadana como ya lo han hecho la Mazurca, la Danza o Habanera, el Chotis o la Polca que como reales supervivencias, después de sufrir transformaciones en el ámbito campesino, han desaparecido de los ambientes cultos y son hoy indiscutidos hechos folklóricos en casi toda América.

El Vals en nuestro país, tiene en el siglo XIX tres grandes campos de irradiación: como danza de salón y de teatro, como pieza instrumental desde los albores del arte de impresión musical en el Uruguay, y como danza campesina perfectamente asimilada por el criollo.

El Vals en el salón y en el teatro.

La paternidad del Vals en Europa se la disputan desde mucho tiempo atrás los alemanes y los franceses. Esta danza reconoce una clara ascendencia germana emparentada estrechamente con el Landler, pero el francés Thoinot d'Arbeau cita el baile llamado Volte en su céle-

bre tratado de "Orchéssographie" del 1589, de donde se hace provenir también la etimología del Vals. Lo cierto es que hace su aparición como danza de sociedad alrededor del 1780 y es irradiado por Viena y por París, llegando al Uruguay alrededor del 1800.

En la época de las Invasiones Inglesas ya lo conocía y practicaba la dama de nuestra sociedad colonial. En efecto, en 1807 pasa por nuestra capital Robertson y describe una tertulia montevideana de la época con estas curiosas palabras: "Fui invitado a varias de estas reuniones vespertinas y encontrélas entretenimiento combinado de música, baile, café, naipe, risa y conversación. Mientras las jóvenes valsaban y hacían la corte en medio del salón, las mayores, sentadas en fila sobre lo que se llama estrado, charlaban con todo el sprit y vivacidad de la juventud. El estrado es una parte del piso levantado en el testero del salón, cubierto con estera fina en verano, y en invierno con ricas y hermosas pieles. Los caballeros se agrupaban en distintas partes de la habitación, unos jugaban a los naipes, otros hablaban y otros bromeaban con las damas mientras los más jóvenes alternativamente, se sentaban junto al piano, admiraban al cantor o bailaban en fantásticas puntas de pie con graciosísimas compañeras. Me parecía encantador cada paso, figura y pirueta. Todas las damas que vi en Montevideo valsaban y se movían en las intrincadas figuras de la contradanza con gracia inimitable, como resultado de soltura y refinamiento naturales" (J. P. y W. P. Robertson: "Letters on Paraguay", págs. 104 y 105. Londres, 1839).

No fue simple fantasía o cortesía de extranjero hacia los naturales del país, esta pintoresca descripción. En el "Diario de la Expedición del Brigadier General Craufurd", del mismo año, se estampan palabras equivalentes en el sentido del Vals, aunque sus expresiones finales no

halaguen mucho a nuestras damas en cuanto a sus conocimientos: "El sexo femenino es amante del baile y valsan de un modo exquisito; muchas saben música y con frecuencia se oyen pasar, el sonido del piano o los tonos de la guitarra; pero sus adornos raras veces pasan de esto; y aún se dice que pocas saben escribir antes de casarse y son muy poco inclinadas a los libros; sólo hay aquí una librería y en ella habrá sólo 20 ó 30 volúmenes" ("Revista Histórica", tomo VIII, pág. 523. Montevideo, 1917).

Augusto Saint-Hilaire que pasa por Montevideo en noviembre de 1820, deja estampado en su libro de viaje: "Pocas mujeres saben música, pero casi todas tocan al piano valses y contradanzas y no hay que rogarles mucho para que se hagan oir". (Voyage à Río Grande do Sul", pág. 205, Orleans, 1887).

Los valses vieneses se comienzan a oir en Montevideo antes de la Guerra Grande. El 24 de enero de 1839, en la función realizada en la Casa de Comedias a beneficio de Fernando Quijano, se ejecuta un Vals de Juan Strauss ("El Nacional", 24 de enero de 1839). Se trata de Juan Strauss, padre, ya que el célebre autor de "El bello Danubio Azul" contaba en ese entonces tan sólo 14 años de edad. Los valses de Lanner fueron también conocidos en nuestro país en la primera mitad del siglo XIX; en 1847 se ejecuta en el teatro, "Extasis", una de sus páginas más bellas, y cuando Camilo Sívori, el célebre violinista discípulo de Paganini se presenta en Montevideo en 1850, la orquesta del teatro en uno de los intermedios ejecuta "Los Trovadores" del mismo autor. ("Comercio del Plata", 1º de julio de 1850.)

La fiebre del Vals registra su curva máxima alrededor del 1840 cuando en el periódico "El Corsario" en su cuarta entrega de ese año publica estos versos:

Oh, valsa divina!
Alegre, festiva,
Tan rápida y viva
Cual viento veloz
Nos llevas en brazos
De dulce armonía,
Dulce Poesía,
Encanto y amor,
Corremos
Volamos,
En brazos
De amor;
Y en medio
A la danza,
Se olvida
El dolor... etc.

En 1854 se halla en su apogeo el famoso recreo llamado "Jardín Montevideano". El Vals no podía estar ausente en su repetorio musical. Oigamos al cronista del "Eco de la Juventud Oriental" que en el número del 26 de marzo de ese año escribe lo siguiente: "El domingo era una doble fiesta de flores y de bellas. Una orquesta ejecutando las magníficas creaciones de Verdi, las encantadoras melodías de Bellini y los acentos armónicos de Donizzetti, mezclados a algunas lindas Mazurcas, Polkas y Walses". "Felicitaciones al Sr. Buero por el perfecto acierto que ha tenido en la construcción y distribución de todos los accesorios del edificio"... "No hace mucho tiempo que se ha introducido en las primeras capitales europeas la moda de los jardines y cafés-conciertos, donde el público toma una taza de té o su vaso de sorbete al compás de una variaciones de Liszt o de Herz. El Sr. Buero parece que quiere montar su establecimiento a la europea"...

Dos innovaciones fundamentales se establecen, junto con otras numerosas variantes menores, en el vals del siglo XIX: el "Vals a Vapor", de gran velocidad en su movimiento, y el "Vals Boston" o vals americano, introducido en el Uruguay alrededor del 1890, de estirada lentitud en el mismo y deslizamiento en el paso.

El Vals significó un tránsito fundamental en la historia de la danza de salón: de la pareja suelta a la que pertenecía todo el repertorio del siglo XVIII, se pasó a la pareja tomada. Su aparición constituyó una revolución, no tanto en el orden musical —varias danzas tienen su mismo ritmo y estructura— sino en el orden coreográfico. A principios del siglo actual la pareja avanzó un grado más: se abrazó para bailar; en el antiguo Vals, solamente se enlazaba.

Además, el Vals significó la aparición de la danza de giro rápido, ese giro que avanzaba con un movimiento de rotación y traslación como en nuestro sistema planetario la tierra y la luna danzan en torno al sol...

El Vals a través de las partituras impresas en el Uruguay.

En 1837 aparece la primera colección de partituras impresas en el país. El periódico "La Abeja del Plata" publica seis páginas musicales grabadas por el litografista Gielis. Entre ellas figura el "Valse a los Paquetes" de Roque Rivero, emigrado argentino de la época rosista y padre del joven y distinguido violinista Demetrio Roque Rivero, a quien se le ha confundido con un pintoresco músico de color de la misma época en Buenos Aires, y que colaboró con Juan Bautista Alberdi, los Varela, Mármol, etc., en el levantamiento del nivel musical en nuestro medio y dejó impresas en Montevideo numerosas piezas

que son hoy preciosos documentos histórico-musicales. La presente fue publicada en el quinto número de "La Abeja del Plata" correspondiente al 17 de junio de 1837 y se refiere en su título a los Paquetes o embarcaciones surtas en esa época en el Puerto de Montevideo.

En todas las colecciones y músicas sueltas publicadas en nuestra capital después de esa fecha, el Vals abunda generosamente. En "El Iris" de 1848 y 1849 se publican varios; entre ellos destacamos: "La esperanza", compuesto por la señorita Dolorcito Rentería quien declara con deliciosa inocencia que fue "escrita sin ninguna especie de corrección por su maestro el señor Peregrini". Se trata de un simple pinino de composición que pautó su maestro Baltasar Peregrini, músico español que además introdujo en Montevideo el uso del alcanfor, llevado en una bolsita en las prendas interiores, como preventivo de los contagios en las epidemias de grippe o fiebre amarilla, razón por la cual, según el memorialista Antonio N. Pereira, sus clases se convirtieran en una sucesión ininterrumpida de los estornudos alérgicos de sus discípulas.

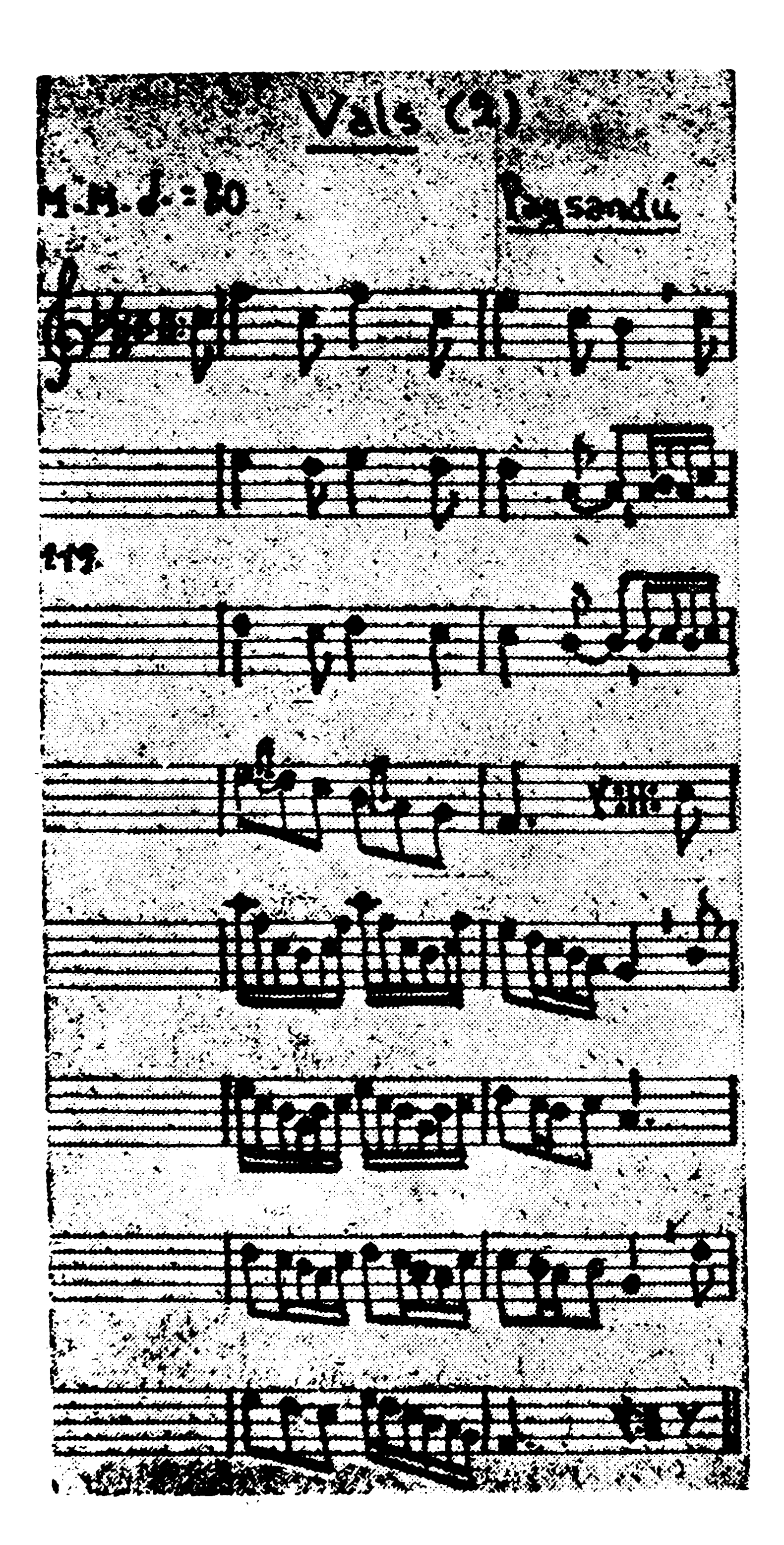
En un inventario general de todas las piezas de salón impresas en el Uruguay hasta el 1900, el Vals debe abarcar casi el 50 % de ellas.

El Valsecito criollo.

Actualmente, el Vals rueda en el ambiente campesino uruguayo, ya cantado con acompañamiento de guitarra, ya ejecutado a solo en el acordeón de una o dos hileras. Hemos recogido más de un centener de valses con los más complejos adornos cuando se vierte al través de este último instrumento. El Vals criollo consta de dos partes de cuatro frases cada una; la segunda presen-

ta grandes floreos. Estas partes se repiten sin un orden preestablecido, pero predomina la fórmula AA-BB. Publicamos hoy uno de ellos, bien representativo dentro del estilo del Vals "acordeonizado".

Vals (2). Es el Vals criollo lujosamente florido en su semi-período final. Nos fue registrado en Paysandú por Atalibio Ribeiro, nacido en Belén (Salto), excelente acordeonista que con su traje tradicionalista no está nunca ausente con su instrumento en las fiestas campesinas de los alrededores de la ciudad.



Vals (2)
M.M. 𝅗𝅥 = 80
Paysandú

LA HABANERA O DANZA

Se ha hablado hasta el cansancio de que la Habanera engendró a la Milonga y que ésta a su vez al Tango. En realidad, en todo ello hay una fundamental equivocación de parentesco: confundir paternidad con hermandad. Creemos firmemente que la Habanera y la Milonga son congéneres y que el Tango es también un hermano de ambas, pero de menor edad.

Veamos en primer término lo que nos dice la cronología en nuestro medio ambiente. Entre 1860 y 1890, se vive en el Uruguay el auge de la Habanera como en todas partes de América y en Europa. De acuerdo. Pero también es verdad que en 1889, el periodista montevideano Ricardo Sánchez publica en el célebre "Almanaque Sud-Americano" su artículo "El Milonguero" que reprodujimos en parte en el último comentario sobre la Milonga.

Sánchez subtitula a esta crónica con la significativa y nostálgica frase: "Tipos que se van". Hay además fidedignas referencias de Milongas de ese período; es decir, que el momento de auge de la Habanera en el Uruguay es también el período de auge de la Milonga. La verdad es que ambas en nuestro medio homologadas en el tiempo, forman un estrato común que se extiende desde el Río de la Plata hasta las Antillas, bordeando la costa del Atlántico. Es el vasto sedimento popular que Carlos Vega definió con el nombre de "Cancionero Oriental". En la primera mitad del siglo XIX florecerá en Cuba a través de la Danza, en Brasil a través del Lundú y en el Río de la Plata, apenas unos años más tarde, a través de la Milonga. En el siglo actual se

llamará Habanera en Cuba, Maxixa en el Brasil y Tango por estas latitudes. Todas estas especies no se suceden o desplazan las unas a las otras; conviven en el mismo tiempo porque son hermanas todas ellas, hermanas mayores y menores, como aquellas que se llevan lógicamente entre sí, distancias de tiempo en la edad. Y son hermanas porque participan del mismo sistema tonal, del mismo sistema rítmico, del mismo sistema morfológico. No se oirán en ellas jamás una escala pentatónica o una insistencia de "cuarta aumentada".

La Habanera en América y en Europa.

Las primeras Habaneras de Cuba llamadas "Danzas Habaneras" datan de 1825. Según Otto Mayer-Serra en su "Panorama de la música mexicana", en el año 1836 aparece la primera Habanera impresa intitulada "La Pimienta", contradanza de inspiración cubana en la Ribera del Hudson" (sic). En esa época la Habanera ya estaba en Europa; consigue allí su prestigio social y es irradiada de vuelta a América por París como pieza de salón y por Madrid como pieza cantante en la zarzuela. Un europeo colaboró en su prestigio y popularidad: el caballero Sebastián de Yrádier, nacido en Alava en 1809 y muerto en Victoria en 1865. El español Yrádier fue el autor de la célebre Habanera "La Paloma" de tanta popularidad en Méjico durante el Imperio de Maximiliano, y de "El Arreglito", que publicó en Madrid en 1840, y que Bizet tomó más tarde textualmente para su menos célebre Habanera de la ópera "Carmen", creyéndola de origen popular y anónimo español.

A mediados de 1850, la Habanera retorna de Europa y se extiende por toda América. En 1866 se publica en la Argentina la primera Habanera, "Flor del Aire", de

Alejandro Paz. De esa fecha datan también las primeras Habaneras de autores uruguayos.

La Habanera en el Uruguay.

Pasado el 1860, la Habanera penetra en nuestro país por el salón y por el teatro. Antes de esa fecha no figura jamás en las numerosas listas de las piezas de baile de los salones montevideanos ni en las zarzuelitas que se dan en la Casa de Comedias.

En 1870 nuestra capital recoge con alborozo una de las más famosas Habaneras de la época que lleva el título de "Me gustan todas". Todo Montevideo canta y baila esta página cuyo recuerdo aún sobrevive con extraña longevidad. Si el lector de más de treinta años de edad lanza una mirada a la versión que transcribimos en el presente artículo, no podrá menos de sonreír al recordar que alguna vez también la tarareó. Fue tal la impresión que esta obra provocó en Montevideo, que el periódico de sátira política "La Ortiga", en su número del 14 de abril de 1872, publica una parodia de su letra bajo el siguiente título: "¡Se acabó la mogolla! Danza de actualidad. Música de Me gustan todas".

En 1860 el argentino Juan Cruz Varela, radicado por tantos años en Montevideo, publica en Buenos Aires un largo poema en verso intitulado "La Pecadora Arrepentida". Diez años más tarde Dalmiro Costa, el músico mejor dotado uruguayo del siglo XIX, da a conocer su Habanera homónima inspirada en esta obra y dedicada al escritor amigo. "La Pecadora" de Dalmiro Costa, una lujosa página de magnífica escritura pianística, recorrió triunfal por toda América. En nuestro archivo tenemos versiones de esta obra de Dalmiro Costa, con pie de imprenta del Uruguay, de la Argentina, del Brasil y de

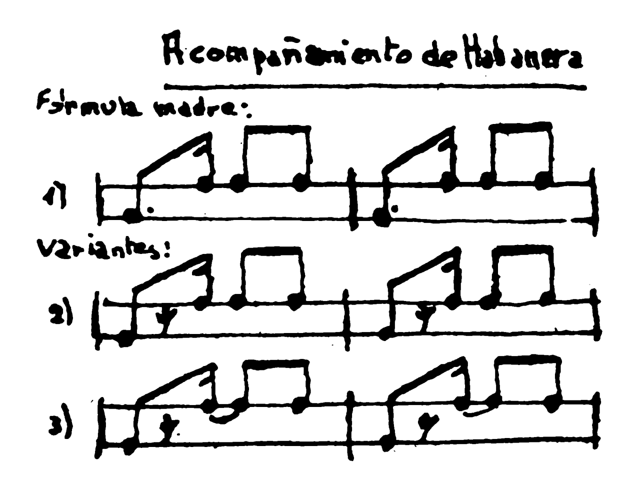
Estados Unidos; sabemos también que fue impresa en Alemania y en tres o cuatro países más. Varios años más tarde, Chabrier escribió una hermosísima Habanera cuya melodía recuerda visiblemente la de nuestro compatriota. Sin extraer peligrosas conclusiones, solamente dejamos constancia de este hecho.

En el último cuarto del siglo XIX, Montevideo abundó en Habaneras de autores nacionales. Destacamos de entre ellas las de Eduardo Reynaud: "Venid, Venid" y "Los Leones"; las de Ramón Ubach: "Dame un mate", "Mi Esperanza", "No sea sonso", "Un suspiro", "No me moje" y "La brisa"; la de Prudencio Montagne: "Recuerdos de Minas"; la de Francisco Capella: "Elina"; la de Francisco Seguí: "Angelita"; otra, en fin, del mismo Dalmiro Costa intitulada "Sueños" que dedicó al Dr. José Ellauri y que imprimió ricamente la litografía de Mége.

La Habanera campesina llamada Danza.

Muerta hoy como danza social, la Habanera sobrevive en el Uruguay en el acordeón o en la guitarra campesina, como especie que se ha folklorizado. Hemos recogido una buena cantidad de ellas.

Corre bajo el nombre de "Danza" que fue justamente el primero que tuvo en su país de origen, y su forma es muy simple. Consta de dos semi-períodos iguales, de cuatro frases cada uno (16 compases en total) que se repiten una vez en el clásico orden AA-BB. Su acompañamiento tiene una fórmula madre y dos variantes que se presentan de la siguiente manera:



Publicamos hoy un ejemplo representativo de la Habanera en el ambiente rural uruguayo:

Habanera (1). Lleva el número 118 de la colección y fue tomada al músico popular sanducero Atalibio Ribeiro quien la ejecutó en acordeón de dos hileras. La mayor parte de las frases se inician con el clásico "tresillo" característico de la Habanera.


Habanera (1)
M.M. ♩= 104
Paysando
118


"Me gustan todas"
(Célebre Habanera, popular en el Montevideo
de 1870)
I
II

LA CIFRA

La Cifra lleva en sí dos de las características más acusadas del cancionero folklórico uruguayo: su condición melódica eminentemente silábica y su carácter fuertemente individualista. No existe en todo nuestro repertorio lírico una sola especie que se cante colectivamente en coro ni aun en reducidas combinaciones vocales, y cuando la Cifra, que sirve para la "payada de contrapunto", la cantan entre dos paisanos —es la única especie vocal en la que puede intervenir más de una persona— lo hacen alternativamente y para pelear en verso cantado; es decir, para subrayar aún más ese acento individual que es la expresión más profunda de nuestro cancionero.

Entremos al detalle de estas dos características. Desde la más remota antigüedad, toda melodía vocal pertenece a dos grandes y únicos géneros: el "melismático" y el "silábico". El primero es un largo floreo melódico sobre las vocales; con una pequeña estrofa literaria se canta una larguísima línea melódica; tales, el "canto gregoriano" en su período de esplendor del siglo VIII, y en el orden folklórico el estupendo "cante jondo" andaluz con sus infinitas vocalizaciones melismáticas sobre una sola y reducida copla. En el canto "silábico", por el contrario, la melodía marcha ajustada al texto literario, nota contra sílaba.

En un tiempo se creyó que el primero significaba una etapa más evolucionada del segundo, como si el melisma floreciera como un refinamiento cultural sobre un primitivo estrato silábico. Hoy ya nadie duda de que son simplemente dos conceptos melódicos distintos que

no presuponen relación de continuidad de uno a otro ni significan diferentes jerarquías artísticas. No son cualidades; son meras condiciones, si se quiere, temperamentales. Así nos podemos explicar cómo muchas tribus africanas practican el canto "melismático" y cómo casi todo el "Pelleas" de Debussy es bella y lisamente silábico.

La Cifra criolla, es como toda la lírica folklórica uruguaya —Cielito, Estilo, Milonga, Vidalita, Canción— eminentemente silábica, lo que permite a aquella desarrollar un largo poema de seis u ocho estrofas de diez versos cada una, en tres o cuatro minutos de duración total. Excepcionalmente al declinar la melodía sobre la tónica se escucha una "apoyatura doble" a lo sumo.

Tiene además otro detalle muy curioso desde el punto de vista de sus altitudes melódicas; en varios momentos, los versos internos de la estrofa no se cantan, se recitan simplemente; un recitado rítmico, desde luego, que configura más que un recitativo a la manera florentina del Renacimiento, una "melopea" griega de la edad precristiana.

Decíamos que en segundo término, la Cifra era la concreción de un estado de individualismo lírico. No se practica en el Uruguay la más leve noción de polifonía popular, ni aún la más primitiva forma del "gymel" o canto gemelo de dos voces que marchan muy a menudo en terceras paralelas como en el norte argentino. El criollo canta solo y casi siempre él mismo se acompaña en su guitarra. La única fórmula de externación popular colectiva en el orden instrumental está concentrada en la rica y compleja rítmica de los tamboriles afro-uruguayos; pero hay poderosas razones sociales e históricas de solidaridad racial para que ello haya ocurrido así desde la época de la esclavatura.

Cuando se habla de la "payada de contrapunto" cantada por Cifra entre dos juglares de nuestros campos,

quizás el extranjero crea que se trata de un contrapunto a la manera clásica y esto significaría la más refinada y compleja forma de polifonía. Pero no es así: sentados frente a frente, el primero canta una estrofa acompañándose con su guitarra y luego el segundo le responde repitiendo exactamente la misma estrofa melódica con la conveniente respuesta en la letra únicamente; terminada ésta, el primero vuelve a contestar siempre en el mismo pie musical y en el texto literario estriba el contrapunto. Véase pues que ninguna relación de orden musical tiene con el contrapunto de toda la cultura sonora occidental.

Pero hemos estado avanzando en el análisis de la Cifra sin decir previamente cuáles eran sus funciones y características generales. Reordenemos estas líneas:

En el siglo XIX la Cifra cumplía dos destinos. Era canción "a solo" sobre temas heroicos en sus primeros tiempos, y era también la fórmula melódica de la payada de contrapunto a la que nos hemos referido brevemente. En las postrimerías del pasado siglo cambia su función específica en estos dos aspectos. La Milonga la desplaza en la payada; los grandes juglares criollos del 1900 emplearon preferentemente la Milonga como forma de disputa cantada; nace el milonguero en la antigua acepción de este término que hemos estudiado en el artículo dedicado a esta última especie. Por otro lado la Cifra "a solo" cambia también de contenido de una manera radical: de composición en verso sobre las luchas de la patria naciente se transforma en relato de gracia y picardía, de bailes, de yerras o de jaranas. En el siglo actual éste es el destino de la Cifra. En la historia del "pícaro" como esquema psicológico de nuestro folklore, la Cifra es su vehículo literario-musical. La forma del Estilo se reserva para el canto lírico noble y melancólico.

En el vocabulario a la novela "Nativa" de Eduardo

Acevedo Díaz en su edición de 1894, se establece que en 1823 los payadores improvisaban por Cifra sobre los sucesos que precedieron al desembarco de la Agraciada. No trae, desde luego, documento probatorio, pero por lo menos era ese el concepto que privaba sobre la Cifra en el último cuarto de siglo en que Acevedo Díaz escribió su magnífica novela.

Es de tradición popular que la Cifra en sus primeros tiempos podía cantarse con estrofas de cuartetas, sextinas y octavillas. A fines del siglo pasado ha ocurrido en su forma otro hecho trascendental: la estrofa literaria de la décima la ha devorado. Ya no se cantan en el Uruguay Cifras en sextinas u octavillas como todavía se hace en algunas provincias de la Argentina. La Cifra en nuestro país se ha "decimalizado".

Su forma actual.

Acompañada obligatoriamente por la guitarra, la Cifra picaresca actual, compuesta sobre la base literaria de una décima, constituye una curiosa alternación de voz e instrumento. La guitarra inicia un rápido preludio de arpegios rasgueados alternados con punteos en las bordonas y cuando se eleva la voz, el instrumento calla. El paisano canta sin acompañamiento el primer verso en un Andante risoluto, y la guitarra le responde con un arpegio rasgueado o un breve interludio después de la nota final de esa primera frase. De inmediato la voz ataca a un tiempo de Allegro repitiendo otra vez el primer verso y entrando sin transición en el segundo. Nuevo rasgueo. Entra luego en el tercer y cuarto versos en tiempo de Allegretto y así sucesivamente en series de dos frases, interrumpidas por el arpegio, llega hasta las dos últimas en las que retoma el movimiento inicial de Andante. Quizás el lector lo vea más claro con este esquema, forzando un poco los matices:

Preludio instrumental (Allegro)
Primer verso (Andante)
Rasgueo o interludio
Primero y segundo versos (Allegro)
Arpegio rasgueado
Tercer y cuarto versos (Allegretto)
Arpegio rasgueado
Quinto y sexto versos (Allegretto)
Arpegio rasgueado
Séptimo y octavo versos (Allegretto)
Arpegio rasgueado
Noveno y décimo versos (Andante)
Arpegio rasgueado final.

El cuadro es, como todo encasillamiento, una fórmula grosera y exagerada de lo que hace el cantor, pero de todas maneras da una idea clara del movimiento y de la morfología de la Cifra. En general no llega nunca al Allegro y se mantiene casi toda la pieza en un "Andante rubato" de carácter "risoluto". Además, a veces el cantor suprime algunos rasgueos en la guitarra, redoblando al unísono o a la octava aguda, el tema cantante en los dos versos finales. En algunas versiones, debajo de los versos internos de la décima, realiza un largo trémolo en la guitarra.

Pero las características de esta especie son cuatro: 1) La alternancia entre la voz y la guitarra; cuando una habla, la otra calla, 2) la repetición del primer verso, que proviene del antiguo juego de la payada de contrapunto; esa repetición no es otra cosa que un pretexto para hacer tiempo y pensar en la respuesta adecuada. Hay, sin embargo, una variante de la Cifra sin esa repetición. 3) El carácter general de "recitativo parlante" de su melodía que apenas se mueve en un reducido ámbito de cuarta o quinta y que en muchos momentos deja de ser melodía para convertirse en recitado rítmico. 4) El de-

talle curioso de la veloz corrida al repetirse el primer verso en el cual el movimiento se duplica con respecto a la velocidad inicial.

Dos ejemplos de Cifras.

Cifra (1). Esta es la fórmula arquetípica de la Cifra. La grabamos hace unos tres años a Ramón Alonso, un verdadero juglar, cantor y guitarrero del Este de la República. Lleva el número 100 de la colección del Instituto de Estudios Superiores y su letra de una gracia picante pero fresquísima, está evidentemente emparentada con aquella que Gardel popularizó hace muchos años en su Chacarera "Gajito de Cedrón". A partir de la cuarta estrofa, el cantor comienza a recitar rítmicamente del verso quinto al octavo y retoma la melodía en los dos últimos.

Cifra (2). Lleva el número 327 de la Colección y nos fue grabada en Rocha por el cantor popular Héctor Abriola, hombre joven de excelente ajuste vocal y vibrante calidad interpretativa. Este ejemplo tiene la arrogancia de las Cifras heroicas, y su letra, de singular prestancia literaria, parece ser obra de algún poeta culto actual. Tiene la misma estructura musical que la anterior.

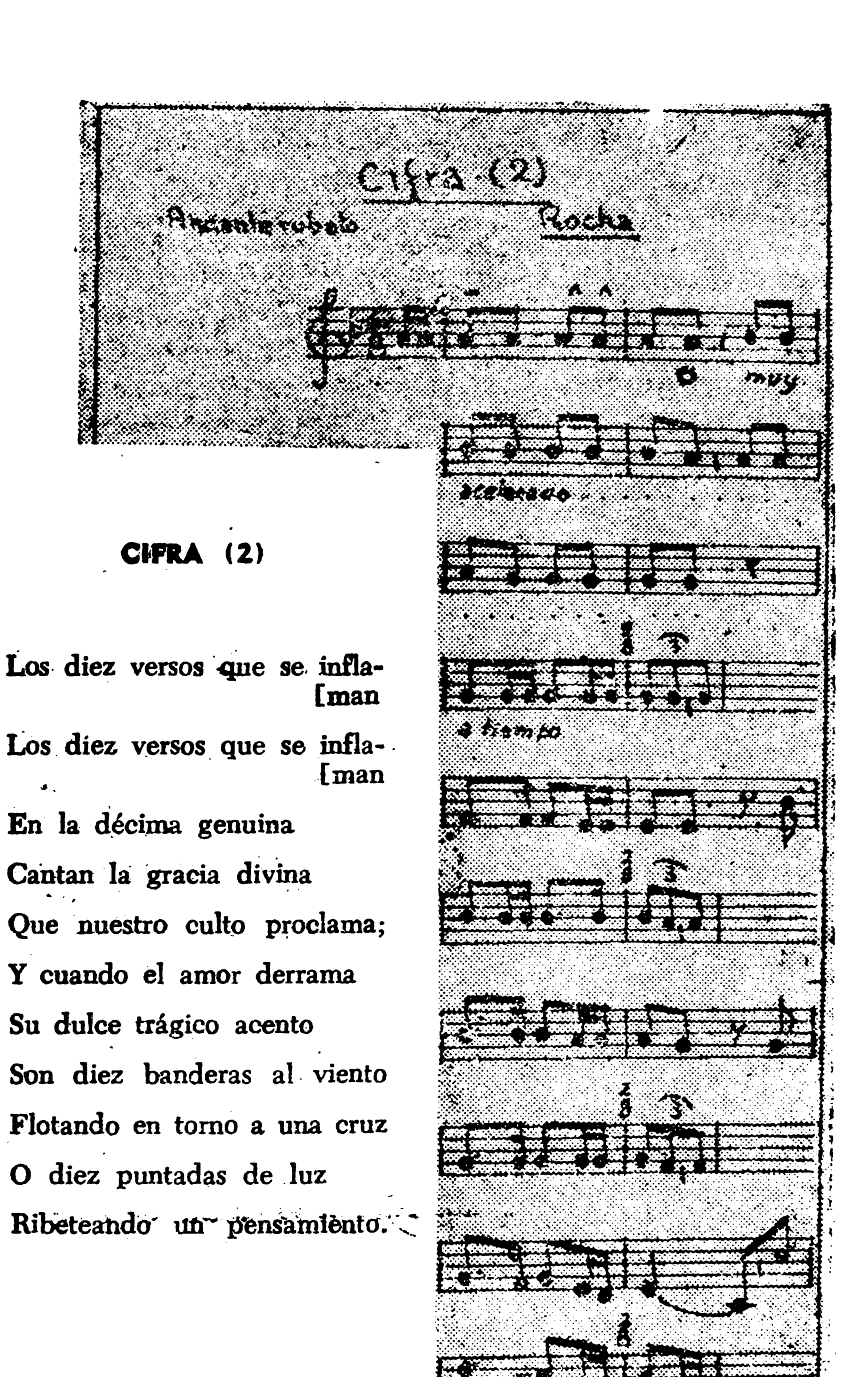
La Cifra está hoy en plena vigencia en nuestra campaña. Hemos recogido varias decenas de melodías distintas dentro de esta especie. Perdido el arte de la payada de contrapunto cuya teoría se desarrollaba en la fórmula de la Cifra, esta última es hoy el vehículo de un canto individual, con el necesario acompañamiento de guitarra, en el que la picardía y el gracejo sin descender a la obscenidad, asoman su riente máscara.

CIFRA (1)

I

Te acordás china
[adorada
Te acordás china
[adorada
De aquella noche
[tan grata
Que siendo el santo
[’e tu tata
Se reunió la paisa-
[nada;
Noche de baile y
[payada
Pa mí la de más
[fortuna
Noche linda cual
[ninguna
Para exaltar las
[pasiones
Y que brillaron
[facones
Al resplandor de
[la luna.





CIFRA (2)

Los diez versos que se infla-
[man
Los diez versos que se infla-
[man
En la décima genuina
Cantan la gracia divina
Que nuestro culto proclama;
Y cuando el amor derrama
Su dulce trágico acento
Son diez banderas al viento
Flotando en torno a una cruz
O diez puntadas de luz
Ribeteando un pensamiento.

LA MAZURCA O RANCHERA

He aquí una de las especies europeas que, como la Polca, el Chotis y el Vals, adquiere carta de ciudadanía criolla en nuestro medio ambiente y al perder vigencia en los salones y perpetuarse como supervivencia inmediata en los ambientes rurales, se convierte en un indudable hecho folklórico.

Tan lejos está ya la Mazurca europea de la uruguaya que hasta su título se ha perdido llamándosela hoy, comercialmente, Ranchera. Y no es necesario ser músico para darse cuenta de la distancia que va de una Mazurca de Federico Chopin a una Mazurca criolla ejecutada en el acordeón campesino de una sola hilera.

Sin embargo, la Mazurca de Chopin y la Ranchera campesina, distanciadas entre sí por tantas razones de orden musical y social son producto de una misma fórmula rítmica que en el primero se convierte en un hecho estético culto y en la segunda en un impulso popular perfectamente diferenciado.

¿Cómo nace y cómo penetra en el Uruguay la Mazurca? Surge en el siglo XVI en el Palatinado de Masovia, en Polonia, de donde toma el nombre de Masuriana o Mazurca. Es en sus comienzos una canción danzada en forma de ronda coral y dos siglos más tarde se extiende a Rusia y a Alemania por obra de los repartos que sufriera el país mártir. Se conoce una suerte de Mazurca rusa que proviene del siglo XVIII y que todavía recuerda por vía popular algún viejo campesino de nuestra República. Alrededor de 1750, Augusto III, Elector de Sajonia y Rey de Polonia, la introduce en Alemania dándole gran prestigio. Sin embargo, recién a mediados del siglo pasado llega a París y esta capital la extiende de

inmediato por todo el mundo como danza de pareja tomada - enlazada, al igual que la Polca y el Chotis con quienes forma una generación común. La fecha de irradiación de la Mazurca se fija en París en 1845. A los seis años ya está en nuestro país. Efectivamente: el 12 de febrero de 1851, aparece en el "Comercio del Plata" de Montevideo el siguiente aviso: "M. Raoul Legout, llegado de París últimamente, acuerda, iguala, repara y deja como nuevos toda especie de pianos a precios mui moderados. A venta: un magnífico piano vertical de palisandro de tres cuerdas y siete octavas; es de un gran poder de sonoridad y de la más elegante forma. Cuadrillas, valsas, polkas, mazurcas, redowas y schotischs nuevos a dos y cuatro manos"...

El 29 de mayo de ese mismo año se baila por primera vez en el Teatro por los maestros de danza Francisco York y Agrippa Pinzutti y en 1854, la Mazurca constituye la danza favorita de los salones montevideanos. En esa época se hallan en nuestra capital las tropas brasileñas (unos 4.000 hombres) que han llegado para apoyar al gobierno del Presidente Venancio Flores. El 24 de mayo de 1854 las Bandas Militares de Brasil acompañan en la Casa de Gobierno el baile que en homenaje a los interventores ofrece el Presidente de la República. Oigamos al cronista de la revista "Eco de la Juventud Oriental" en su número del 28 de mayo de ese año: "Sólo un incidente hubo que contrarió en parte el placer que se prometían nuestras bellas en esa noche: cuando se trató de bailar la danza favorita, la encantadora masurka, supimos con gran disgusto que las músicas brasileñas no las tocaban. ¡Lástima que esa gotita de sinsabor viniese a agriar por un momento aquellas horas de solaz!".

Este mismo cronista, en el mismo periódico, publicó el 8 de junio de 1854 bajo el título de "Observaciones

en un baile", una conversación mantenida por él con una dama cincuentona, quien le manifiesta con sorna: "Pues... el modo de bailar de la época. Observe V., sinó esa pareja que pasa en este momento... el brazo del mozalbete abarca la cintura de la joven como si se agarrase a una tabla de salvación... su cuerpo forma uno con el de la niña. Hoy el honesto minuet es fastidioso, ridículo, inadmisible; la garbosa contradanza, idem, idem, idem; la cuadrilla es lo único que conservan de mis benditos tiempos, y ésta misma porque la explotan en pro de nada laudables intenciones. Hoy, caballero, nuevos bailes, muy lindos, muy graciosos en verdad, han substituido a aquellos de mi tiempo, monótonos e insípidos: tales como la Polka, el Schotis, el Vals á vapor, la Mazurca, etc., etc.; bailes todos tan garbosos como honestos, y esto es porque la civilización nos invade a pasos agigantados... Tal era la mordacidad con que pronunciaba estas palabras la buena de la señora, que llegó al extremo de impacientarme en alto grado cuando hizo mención de la mazurca... la mazurca... mi baile predilecto y delicioso... ¡Oh! fue cosa de abrasarme...".

La Mazurca penetra en el campo en la segunda mitad del siglo XIX y se convierte junto con la Polca, el Chotis, la Habanera o Danza y el Vals, en una especie acriollada. Pierde algunas de sus características, y en la actualidad, desaparecida como danza de salón, su música se ha convertido en una expresión folklorizada. Hace unos treinta años aproximadamente, se le cambia el nombre de Mazurca por el de Ranchera. Esta sustitución, realizada en los ambientes ciudadanos con fines de explotación comercial le da a la historia de la Mazurca un efímero lustre en el medio ambiente rioplatense. Hoy ha vuelto a caer en desuso. Además, durante ese período en que se llamó Ranchera, ya no se bailaba a la antigua usanza, sino como simple danza de pareja abrazada.

La forma de la Mazurca.

Desde el punto de vista coreográfico la primitiva Mazurca polaca según Curt Sachs "es la única ronda que vuelve al antiguo círculo en el que no se limita el número de bailarines. Excede por mucho a las demás rondas en el número de sus figuras: Rosenhain describe cincuenta y seis. Su orden de pasos era muy amplio y en general arbitrario; los únicos pasos característicos son el golpe de pie con toda la planta y el golpe del talón con el otro pie". Cuando en 1845, París la extiende por toda el área de la civilización occidental, se convierte en danza de pareja tomada, primeramente enlazada y en las postrimerías del siglo XIX ya abrazada.

Desde el punto de vista musical la Mazurca, como la mayoría de las danzas de salón de su promoción, consta de dos partes de ocho compases cada una que se repiten en el clásico orden AA-BB.

Se reconocen en nuestro medio ambiente cuatro suertes de Mazurcas que no significan entre sí —salvo la última— una diferencia de características musicales: 1) La Mazurca propiamente dicha, 2) la Mazurca rusa, que no presenta ninguna variante de orden musical y que debe llevar este título por su procedencia distinta. 3) La Ranchera o Mazurca moderna, igual que las anteriores. 4) Polca - Mazurca, que es una Polca en tres tiempos.

•

Tres ejemplos de Mazurca.

Entre las numerosas Mazurcas que hemos grabado en el interior de la República destacamos tres ejemplos representativos:

Mazurca (1). Es la clásica Mazurca de acordeón

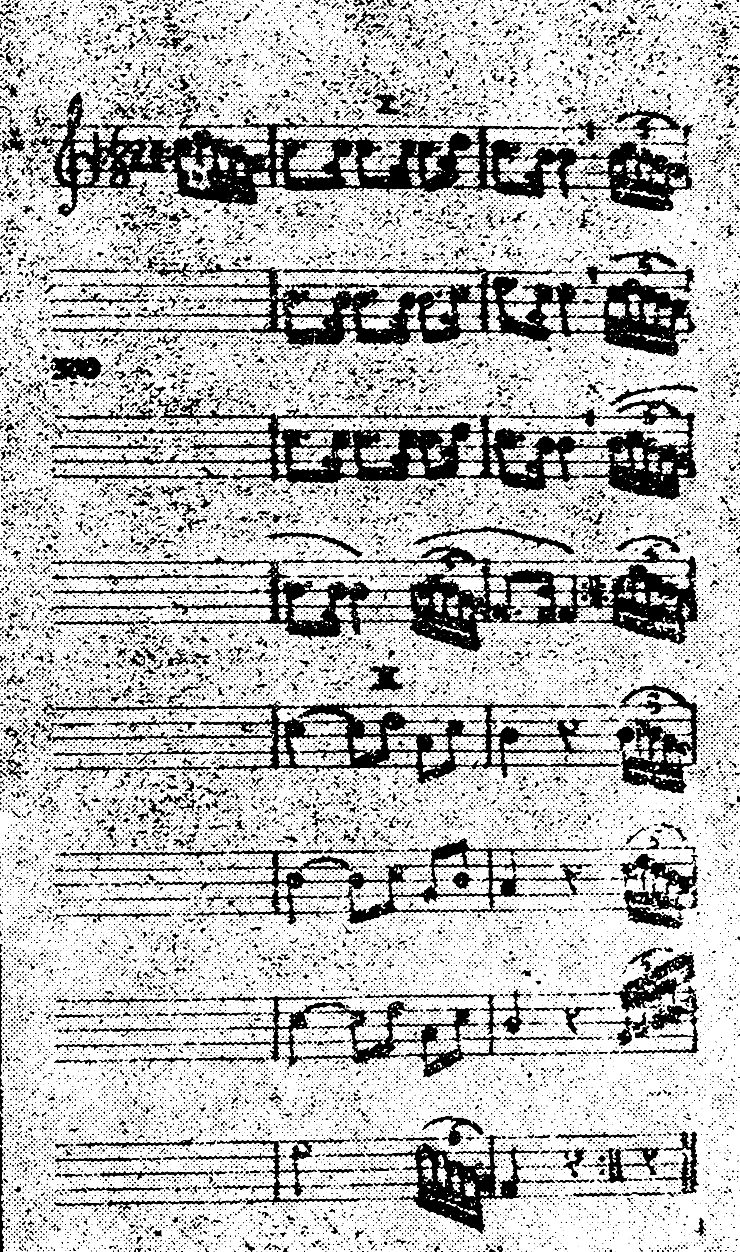
con sus lujosos floreos en "quintillos" propicios al simple juego de digitación de este instrumento. Se ha dicho siempre que la Mazurca parece un vals muy lento; aquí, sin embargo, el músico popular lleva a alta velocidad el movimiento como se deduce de la cifra metronómica que hemos establecido oyendo su versión. Tiene la clásica constitución puntillada de la Mazurca y la terminación de la frase en el segundo tiempo del segundo compás. Nos fue registrada en el Pueblo Porvenir (Paysandú) por el músico ciego Emilio Rivero.

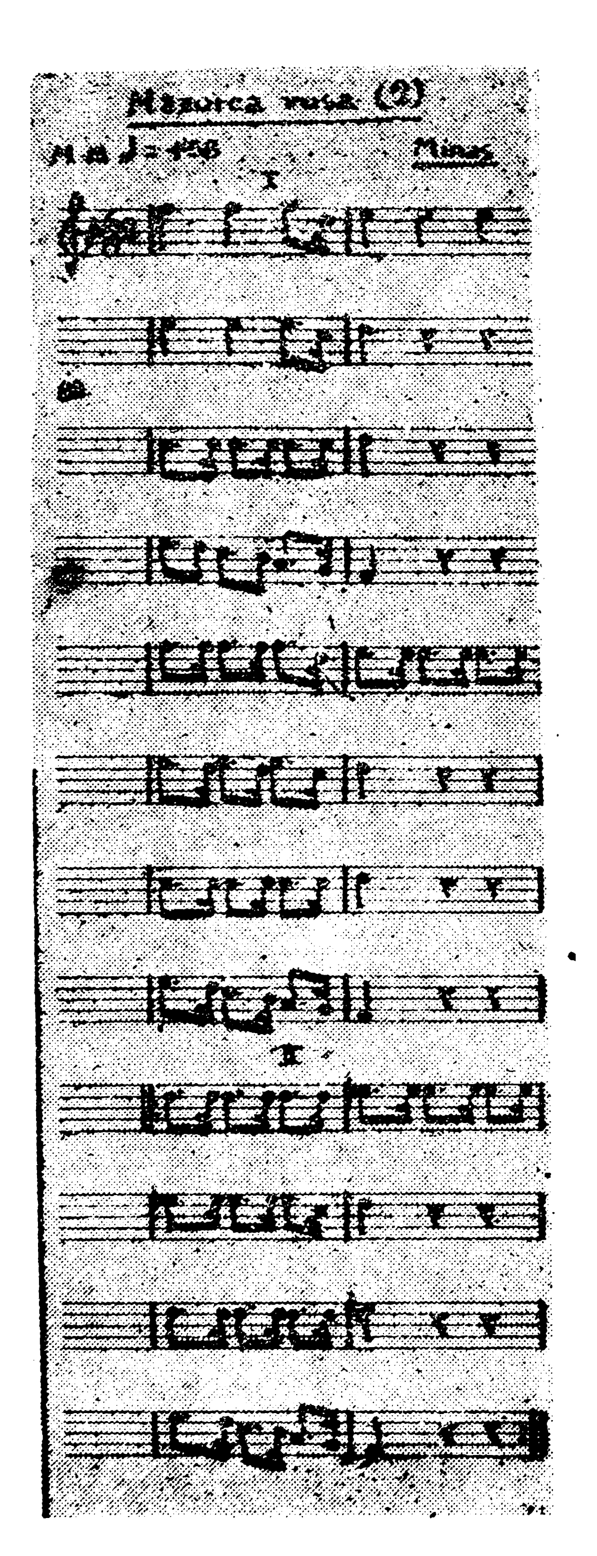
Mazurca rusa (2). Nos fue grabada a la guitarra por Florencio Cáceres en Minas. Lleva el número 80 de la colección del Instituto de Estudios Superiores y el ejecutante no nos supo explicar la razón de su título: "Así se llamaba en mis tiempos", nos dijo simplemente. Cáceres aprendió esta pieza de oído a su "maestro" Agustín Orrego alrededor de 1908, quien era, según su bella y gráfica expresión: "El mejor cantor en pecho de hombre"...

Ranchera (3). Tomada en Durazno a Justo Peralta. Fue peón de estancia y tiene actualmente 68 años de edad. Vio bailar en su juventud en el Uruguay, Gatos, Malambos y Cielitos, además de las danzas criollas de todos conocidas. Nos grabó además unas curiosas "Décimas a lo divino" sobre las que hablaremos en otra oportunidad. Es la suya, la típica Ranchera de hace treinta años.

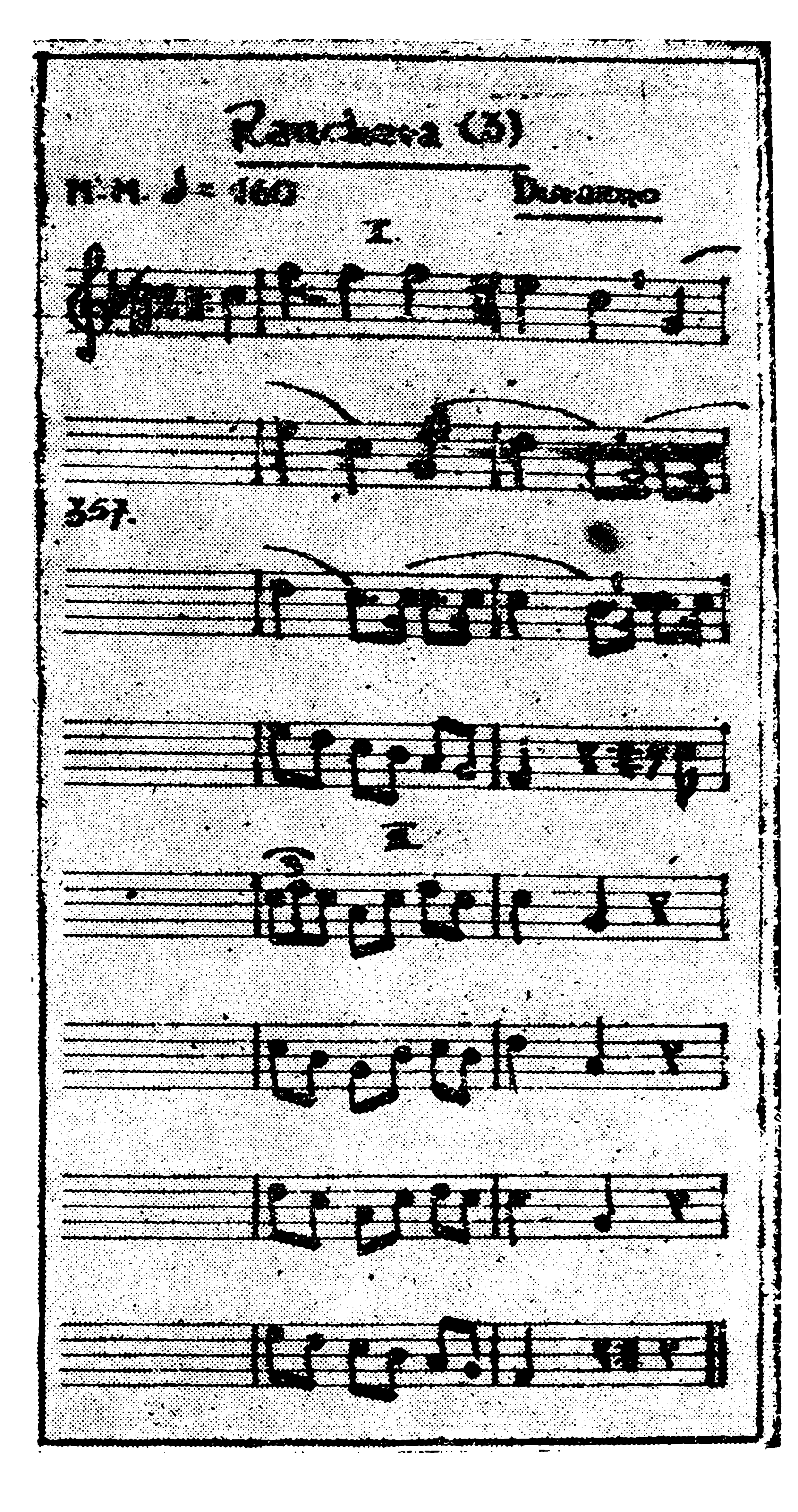
Mazurca (1)

M.M. ♩ = 200





Mazurca rusa (3)
Minas


Ranchera (3)
M.M. ♩= 160
Durazno
I
357.
II

LA SERENATA

La Serenata constituye uno de los impulsos más ancestrales y claros de la historia del hombre sobre la tierra. Fórmula de encantamiento en las viejas edades, filtro para ganar el amor de una doncella, bebedizo sonoro, ya está en vigencia en las más antiguas formas del canto primitivo. La música antes de organizarse en especulación estética desinteresada fue un hecho estrictamente funcional y entre las variadas formas de ese canto mágico primitivo —como aquellas que servían para atraer la lluvia o ahuyentar la muerte— ocupaba papel preponderante ésta que servía, ya para provocar el amor, ya para hacerlo renacer, ya —¿y por qué no también?— para ahuyentarlo.

Este canto no lo elevaba el interesado sino un iniciado en las prácticas mágicas, de la misma manera que el galán contrató milenios más tarde al cantor de la localidad de nuestros pueblecillos de campaña para que le sirviera de vehículo de su sentimiento al pie del balcón de su amada. Ahora, no pocas veces la dama se enamoró de la voz del oficiante y se repitió una vez más la desventurada suerte del Cyrano de Bergerac.

¿Y por qué había de ser el hombre y no la mujer quien entonara la fórmula mágica? Es que también en el reino de los pájaros el macho es siempre el que canta —y el que luce más lujosa vestimenta natural— cuando entona extático, la más antigua fórmula de Serenata.

Cuando a principios del siglo XVIII la música se organiza definitivamente en las doradas arquitecturas de las formas, la Serenata se transforma en una composición orquestal en varios movimientos de danza que oscila entre la Suite y la Sinfonía. Nacen así las llamadas "mú-

sicas nocturnas" primeramente con instrumental de vientos y luego al entrar al salón con predominancia de cuerdas; tales el "divertimento", la "cassazione" o la Serenata propiamente dicha. En todas ellas predomina una ley formal: escritas en varios movimientos enlazados entre sí por su parentesco tonal, todas las partes instrumentales son concertántes, es decir, que no existe en ellas el "ripieno" que se oponía al juego de los solistas. Esto ya se pierde a fines de ese mismo siglo, pero antes de desaparecer nos deja Mozart la más refinada teoría de la Serenata en "Una pequeña música nocturna".

A principios del siglo XIX, la antigua música nocturna se transforma en alas de la estética romántica en una melancólica invocación a la noche y sus prestigios. El inicial movimiento romántico inglés encabezado por los "lakistas" tiene en la figura del músico John Field a su exponente más arquetípico. Su forma del Nocturno, llevada a sus últimas consecuencias posteriormente por Federico Chopin, predominará en todo el siglo pasado. Ya no es la serie primitiva de danzas sino una especie instrumental solista, casi siempre en tres secciones (la pieza en forma de lied).

Hoy la Serenata, por vía culta, ha vuelto a su antigua estructura dieciochesca en varios movimientos y en partes concertantes, más parecida a la "cassazione". Bajo esta idea aunque para un sólo instrumento, escribió en 1927 Strawinsky su magnífica Serenata.

Esta es pues la historia de la Serenata como forma culta. Por vía popular ha permanecido fiel a su antiguo destino pasándose de la primitiva fórmula mágica al lirismo amoroso. Con todo, el móvil sigue siendo el mismo; su funcionalidad no se ha perdido. La tradición de la Serenata —perdida hace unos treinta años— se remonta en nuestro medio a la época del coloniaje, ya como simple endecha amorosa, ya como fórmula de sátira políti-

ca o picaresca, en las horas de la noche. En este último sentido, existe un curioso documento de 1798: en la sesión del 27 de enero de ese año, el Cabildo de San Juan Bautista (hoy ciudad de Santa Lucía en Canelones) se reúne para dictar medidas de orden ciudadano y resuelve entre otras cosas, que ninguna persona haga fandangos sin licencia de uno de los Señores Alcaldes ni salga cantando por las calles "cantaletas desonestas con guitarra" desde las diez de la noche "apara arriva". (Cabildo de San Juan Bautista. Libro de Acuerdos. Tomo II, folio 57 vuelta. Archivo del Dr. Mateo Magariños de Mello.)

El nombre de Cantaletas se aplica en esa época a las Serenatas de toda América. Posteriormente se transforma en composición de carácter político en forma satírica como ocurre por ejemplo con las "Cantaletas populares" de la isla de Santo Domingo (Oto Mayer - Serra: "Música y Músicos de Latinoamérica", tomo I, pág. 176. México, 1947).

La presencia de la Serenata en todo el ámbito de la República hasta bien entrado el siglo presente puede ser confirmada por todo lector de más de cincuenta años de edad. Aún en algunos pueblos del interior subsiste esta costumbre.

La Música de la Serenata.

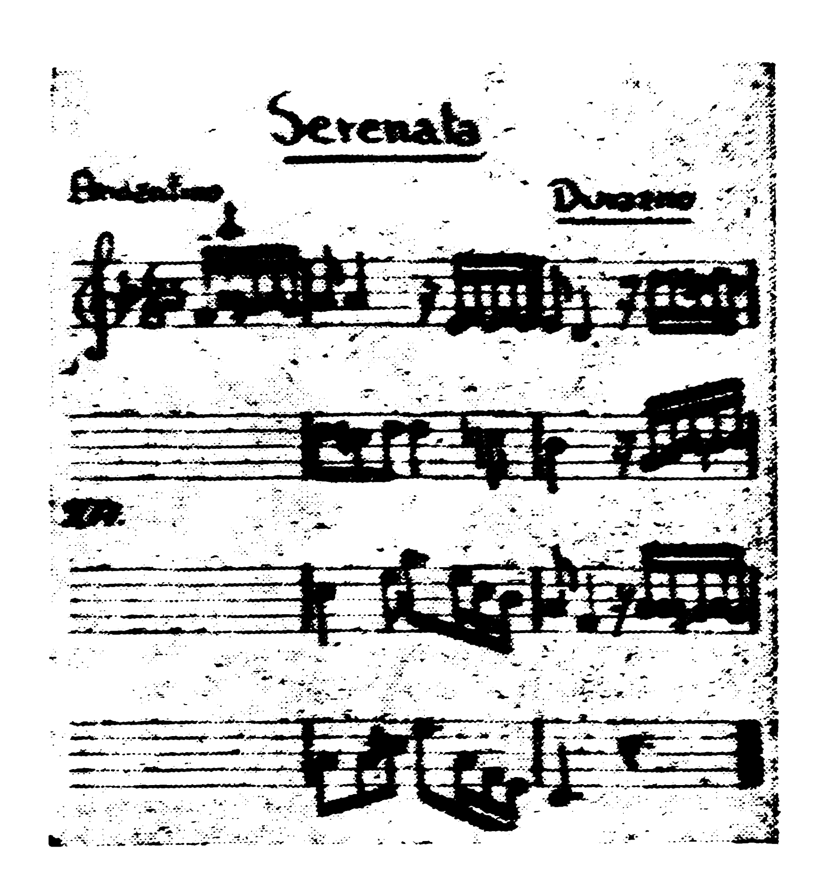
La música de la Serenata no configura en sí una especie diferenciada; bajo este rótulo se entonaba la Canción criolla, el Vals cantado, el Estilo y hasta la Vidalita. El periódico nativista "El Criollo" de Minas en su número del 12 de diciembre de 1897, estampa la letra de la siguiente Serenata bajo la forma estrófica de una Vidalita:

Oye prenda mía
    vidalitá
Estas tristes quejas
Que tu tierno amante
    vidalitá
Te canta en las rejas... etc.

Tenía la Serenata una sola obligación específica y ella fincaba en la letra que, por supuesto, debía servir de vehículo a la declaración amorosa y recordar en su texto al balcón, a la reja y a los perfumes de la noche. Transcribimos la que nos grabó en Durazno Lucas Buschiazzo, de 85 años de edad, un músico popular de privilegiada memoria, perfecta afinación y una gracia pimpante que los años no han vencido. Su Serenata es, musicalmente hablando un viejo valsesito criollo de indudable tersura en su línea melódica. En modo menor, de un indudable carácter melancólico y recatado, se mueve con soltura y articulación en un ámbito de undécima.

Responde en su letra a la octavilla heptasílaba de rima libre excepto en el cuarto y octavo versos, agudos ambos como corresponde a esta forma métrica. Aparte de varias inconstancias en el número de sílabas, el cantor le ha agregado un curioso estrambote representado por los dos versos finales y dejamos sentado que al escribir su grabación no pudimos descifrar el texto literario de uno de sus versos. La seriedad de la técnica de estos estudios nos impide suplir con palabras aproximadas la deficiencia anotada.

Su texto literario está en el borde mismo de un mal gusto realmente delicioso. Si Federico García Lorca lo hubiera trascendido con su alto numen bien podría haberse llamado "Serenata para Doña Rosita la Soltera"...



SERENATA

I

En medio de esta noche
Callada y placentera
Mientras en su regazo
Descansas tú,
Con mi guitarra vengo
Al pie de tu ventana
Para cantarte amada
En mi lírico laúd.

EL CIELITO

El Cielito entre 1813 y 1850.

Durante las primeras guerras de nuestra independencia, una forma de canción danzada, presumiblemente practicada durante el coloniaje, avanza a primera línea dominando por entero el panorama de la expresión musical vernácula. Es el Cielito, vehículo sonoro de la patria naciente, que para nosotros amanece envuelto en un aura de libertad.

Su historia no es ciertamente muy clara y uniforme, como no son tampoco claros y uniformes los días en que le toca vivir. Perteneciente a la misma promoción del Pericón y la Media Caña, el Cielito vive lozano en el Uruguay hasta mediados del siglo XIX. Es, como toda primitiva forma de nuestro repertorio folklórico, canción danzada, pero en muchos momentos se da como forma lírica, exclusivamente, para ser entonada. Tales los Cielitos de Bartolomé Hidalgo, el primero de los cuales data de 1813. Es aquel que comienza:

Los chanchos que Vigodet
Ha encerrado en su chiquero
Marchan al son de la gaita
Echando al hombro un fungeiro.
Cielito de los gallegos
¡Ay! cielito del Dios Baco
Que salgan al campo limpio
Y verán lo que es tabaco... etc.

Según Francisco Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico del Sitio de Montevideo", este Cielito se cantó en la noche del 1º de mayo de 1813 y, según también

se deduce de sus palabras, el tal verso corría desde tiempo atrás: "Solían los sitiadores en las noches oscuras acercarse a las murallas, tendidos detrás de la contraescarpa, a gritar improperios o a cantar versos. Anoche repitieron al son de una guitarra el siguiente: "Los chanchos que Vigodet..." (Tomo I, pág. 228. Edición de 1890).

He aquí por ahora, la primera noticia que certifica la presencia en nuestro país del Cielito como forma cantada.

En la noche del 20 de abril de 1814, según el precitado autor, se entonó otro Cielito atribuido a Hidalgo que di e así:

Flacos, sarnosos y tristes
Los godos acorralados,
Han perdido el pan y el queso
Por ser desconsiderados.
Cielo de los orgullosos
Cielo de Montevideo
Piensan librarse del sitio
Y se hallan con el bloqueo.

En 1816 aparece la primera pautación de un Cielito. En el momento de auge en el Uruguay, se transcribe en el Perú la música de un "Cielito bayle de Potosí". La Biblioteca Nacional de Lima dio a conocer hace dos años al través de su revista "Fénix", número 4, un libro manuscrito del Presbítero Antonio Pereyra y Ruiz fechado en el año 1816 que se intitula "Noticia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Arequypa". Este importante documento cuyo original se conserva en la Biblioteca de Lima, tiene para los estudios musicológicos de la América hispánica, una fundamental importancia puesto que transcribe la música de tres danzas populares de esa época ya remota, entre ellas la de un Cielito. Hasta entonces la pautación más antigua del Cielito databa de 1883 —eran

apenas cuatro compases con la fórmula de su acompañamiento— y se hallaba en el folleto de Lynch sobre canciones y danzas rioplatenses "La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República". Líneas abajo analizamos la pautación de 1816.

El cielito patriótico llena en el Uruguay todo el período que va desde 1813 a 1830 y cuando la libertad se ha conquistado definitivamente se convierte en un arma dialéctica de propaganda y sátira política. Es el Cielito un signo de los tiempos: violenta diatriba contra los "godos" en las luchas de la independencia, se vuelve contra los malos políticos en tiempo de paz y se refugia por último exclusivamente en las cuchillas de nuestro campo para morir allí en la segunda mitad del siglo pasado.

Así durante la dominación brasileña, oiremos este cielito de 1823, que se inicia con la clásica advocación juglaresca:

"Atención pido, señores,
que el asunto lo merece,
tengan silencio por Cristo
para que el cielito empieze.
Cielito, cielo que sí,
Cielito de Manduré
el que quiera lazo verde
que se vaya a San José..." etc.

("El Pampero", Montevideo, 22 de enero de 1823.)

En el número del 19 de abril de 1823 de este último periódico, se estampa un curioso aviso: "Se venden unos versitos de pie de gato llamados el Cielito: no valen más que un medio, pero están mui divertidos". En esa época el Gato —danza cantada picaresca de pareja suelta independiente— se hallaba en vigencia y aunque el documento no es muy explícito, ya aparece en nuestro país el

nombre de esa otra canción danzada, en los papeles. Nos reservaremos un comentario más detallado para nuestro futuro artículo sobre el Gato en el Uruguay.

De entre las quince o veinte letras de Cielito que hemos hallado en los periódicos montevideanos de la primera mitad del siglo XIX, queremos detenernos en una de ellas, publicada en "El Domador" del 19 de marzo de 1823. Dice así:

"Está templado el changango
para cantar é aflición
El cielo de salsipuedes
A los de la oposición.
Cielito cielo que sí
Cielito' de la Diablada
Señó Juan Taba de chancho
Es bagual, que no hecha nada...", etc.

Obsérvese un detalle notable: en el primer verso se habla de changango, que actualmente no es más que uno de los tantos nombres de charango, aquella guitarrita de cinco órdenes de cuerdas dobles cuya caja de resonancia la constituye el caparazón de un armadillo, en la Argentina. Sin embargo, hace más de cien años llamábase changango a la guitarra criolla. Hilario Ascasubi en una nota al pie de una de sus relaciones de Paulino Lucero sobre la Guerra Grande lo explica con indiscutible autoridad: "Changango: guitarra vieja y de mala construcción". ("Paulino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata", pág. 241. París, 1872).

Justamente, Hilario Ascasubi, residente en el Uruguay entre 1832 y 1851 —todas sus grandes páginas fueron escritas en nuestro país y sobre nuestras costumbres, excepción hecha del Santos Vega —retoma la voz de Hidalgo y vuelca en el Cielito el profundo acentó de su criolledad. Ascasubi ve bailar en las fiestas julias de

Montevideo del año 1833 un "Cielito con bolsa" en la Casa de Comedias y lo comenta con estas palabras:

"De ahí bailaron otras cosas
que yo no puedo explicar;
pero lo que me gustó
fue, amigo, que al rematar
se armó un cielito con bolsa,
y ya se largó a cantar
sin guitarra un mozo amargo
de aquellos de la ciudá.
¡Bien haiga el criollo ladino,
como se supo quejar!"...

La importancia del Cielito en el Uruguay es tal en la primera mitad del siglo XIX, que se arraiga en todos los ambientes, en el salón, en el teatro y en el campo. Magariños Cervantes en su novela "Caramurú" publicada en 1848 y cuya acción ocurre alrededor de 1820, asegura que el Cielito se bailaba en los salones de Montevideo junto con la Media Caña en esta última fecha. El 25 de noviembre de 1824, se pone en la Casa de Comedias el sainete criollo "Las bodas de Chivico y Pancha ó sea el Gaucho" en el cual se baila un "Cielito bueno y hermoso" según pide el texto. Ascasubi lo ve bailar luego en el mismo teatro en 1833. Hasta 1876 por lo menos el Cielito vive también en el campo; en esa fecha, Alcides e Isidoro De-María, publican la segunda edición de su folleto "Preludios de dos guitarras" en cuya página 35 se lee lo siguiente:

"Son dos paisanos que hieren
Con su natural talento
Las cuerdas del instrumento
Que nadie les enseñó.
Y con su son acompañan
A los que bailan cielito
O el pericón favorito
Que cantan en su caló".

Después de esta última fecha, las referencias que del Cielito figuran en nuestro fichero, hablan de esta danza con nostálgica tristeza de algo ya caducado. El nombre, sin embargo, como veremos más adelante, cubre tres expresiones distintas alrededor del 1900.

La coreografía del Cielito.

El Cielito es indudablemente danza de pareja suelta en conjunto de carácter grave viva, es decir, que alternan en ella movimientos lentos con movimientos alegres. La descripción del precitado Lynch de 1833 es por ahora la más completa: "El Cielo es un baile de cuatro. Se colocan pareja frente a pareja como en la cuadrilla. Mientras canta el guitarrero todos valsan. Al terminar la segunda copla hacen la reja. La reja consiste en dar vuelta por el lugar que ocupan los demás sin abandonar la mano de su compañera. Luego siguen valsando, pero en forma de cadena y así progresivamente". Cuatro eran, pues, para Lynch, las figuras del Cielito: demanda, valseo, reja y cadena, figuras todas ellas provenientes de la antigua contradanza de quien es hijo coreográfico, nada más, desde luego, nuestro Cielito. Posiblemente tuviera mayor número de figuras o algunas sustituciones en épocas anteriores. Sabemos, por ejemplo, de acuerdo con el viajero anónimo "Un inglés" que pasa por el Río de la Plata en el año 1824 y que escribe el libro "Cinco años en Buenos Aires", que "El cielito comienza con canciones a las que siguen un chasqueo de los dedos; luego tienen lugar las figuras". Ascasubi lo confirma al hablar del "betún" que se practicaba en el Cielito y en la Media Caña y que consistía en realizar cabriolas con el pie mientras los dedos de ambas manos hacían castañetas. Hay además dos nombres de Cielito no bien aclarados: "cielito en batalla" y "cielito en bolsa" que hace presumir dos variantes más, bien diferenciadas.

La letra del Cielito.

El texto literario del Cielito proviene indiscutiblemente del romance español. Métricamente consta de una serie indeterminada de estrofas de cuatro versos octósílabos de rima ya asonante, ya consonante, en los pares. Además y fundamentalmente en los dos primeros versos de las estrofas pares se presenta el siguiente estribillo: "Cielito, cielito". Este estribillo adopta las siguientes variantes: "Cielito, cielo que sí", "Ay cielo, cielo y más cielo", "Allá va cielo y más cielo", "Cielito, cielo eso sí", "Digo mi cielo cielito", "Cielito, cielo, cielito", etc.

Desde el punto de vista de su contenido se desarrolla en tres períodos bien diferenciados: 1) Entre 1813 y 1830 es de carácter patriótico nacional; tales los de Hidalgo y los anónimos que circulan en los periódicos clandestinos de la época. 2) Entre 1830 y 1843 es de carácter político y jocoso. 3) Entre 1843 y 1851 se refiere a personajes o acaecimientos de la Guerra Grande. De estos dos últimos períodos datan los Cielitos hechos en Montevideo por Ascasubi y numerosos de Acuña de Figueroa o de autores anónimos.

El Cielito a fines del Siglo XIX.

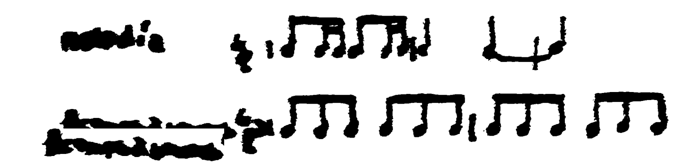
Cuando la vieja canción danzada del Cielito de la primera mitad del siglo XIX desaparece —por la entrada del baile de pareja independiente enlazada— su nombre sobrevive aún cubriendo tres expresiones distintas: 1) Como título de danza de pareja suelta que se acopla al Pericón, convirtiéndose en una de sus figuras. Es el Cielito más próximo a la vieja forma pero que ha perdido su independencia. Tal el ejemplo que nos trae Leopoldo Díaz en su Pericón Uruguayo de 1891. 2) Se trans-

forma en un valsesito criollo de pareja enlazada independiente. Nada tiene que ver el título con la danza anterior; tal un ejemplo que hemos recogido en la ciudad de Trinidad. 3) Es el nombre de uno de los fragmentos del Estilo. En este sentido las opiniones están divididas entre los músicos populares: para unos es el preludio guitarrístico y para otros es la parte cantada intermedia en la cual se acelera un poco el movimiento y que abarca desde el cuarto al octavo verso de la décima con la cual se canta el Estilo. Hemos optado por llamarle Cielito de Estilo a esta última, dado el calor y la insistencia de muchos que así lo creen y sobre todo por el hecho de que en algunos Estilos pautados alrededor del 1900 figura bajo el nombre de Cielito esta última sección.

De estos tres nombres de Cielito, en la actualidad el único que sobrevive en vigencia es el último.

La música del Cielito.

Músicalmente hablando el Cielito consta de dos períodos de cuatro frases cada uno, formando dieciséis compases en total. Todas las discusiones que con respecto a la cifra de su compás se han planteado, se deben a un hecho que ha pasado inadvertido para muchos y es que la melodía y el acompañamiento marchan en distintos compases, cosa muy frecuente en el ámbito folklórico. Hay desde luego varios tipos de frase de Cielito, pero la más frecuente es aquella en la cual se presenta este esquema, tal como observará el lector en el Cielito del Pericón de Leopoldo Díaz que hemos sometido a una re-escritura sin alterar ninguna de sus figuraciones:



En el Cielito de Potosí de 1816, ocurre lo mismo en la melodía cifrada originariamente en compás de tres octavos, pero que está pidiendo urgentemente su pautación en cuatro octavos en función de los acentos de su letra y del claro entendimiento de su figuración exclusivamente musical. Es casi seguro además que su acompañamiento marchara en pies ternarios.

Dos ejemplos de Cielito.

Cielito de Potosí de 1816 (1). Este Cielito constituye uno de los documentos más importantes para el estudio de nuestras danzas nacionales y es uno de los primeros que se conservan de casi toda América. Consultado por nosotros al respecto, Carlos Vega sostiene que el Cielito emigró de Buenos Aires al Perú alrededor de 1810. Estamos de acuerdo con él en que la correcta escritura de esta página debe hacerse en compás de cuatro octavos. La ausencia de cuarto grado le da un carácter suavemente incaico. Sin responder exactamente a ninguno de los cinco modos de la escala pentatónica –por la presencia del séptimo y la alteración del primero elevado a veces en un semitono cromático– tiene sin embargo un evidente parentesco con todo el cancionero del área pentatónica que abarca el Norte de la Argentina y Chile, el Oeste de Bolivia y todo el Perú y el Ecuador.

Cielito uruguayo de 1891 (2). En 1891, Leopoldo Díaz publicó en Montevideo un hermoso Pericón para piano y canto dentro del cual figura este Cielito cantado que lo escribe en compás de tres octavos y que se halla en la tonalidad de la-bemol-mayor. A los efectos del cotejo musicológico lo hemos transportado al tono de fa en el cual escribimos todas nuestras pautaciones –o en su relativo de re-menor– que es el que ocupa el centro del pentagrama. Como ya hemos dicho, este Cielito pre-

senta su línea melódica en compás de cuatro octavos en tanto que la fórmula de su acompañamiento marcha en un seis octavos ternario. La melodía tiene, como se puede ver, una similitud de figuraciones con el Cielito de 1816. Es además la primera pautación completa de un Cielito uruguayo, si se exceptúa el de Dalmiro Costa del cual sólo conocemos los primeros compases y que presumiblemente data de unos años antes.

He aquí pues, la evolución de una especie musical que fue la voz de nuestra colectividad por espacio de casi un siglo y por la cual, en los primeros tiempos, respiró ancha y profundamente la patria naciente.

→

CIELITO DE POTOSI DE 1816

Mi madre por pasiadera
Dice que me ha de poner
un pie de amigo y mexor
será un amigo de pie.
ana na na ná na
na ná na na na nána
ay! Cielo que sí
cielito de Potosí.


(1) Cielito de Potosí de 1816
(En 3/8)


(2) Cielito uruguayo de 1841

←

CIELITO DE POTOSI DE 1891

Labra su nido el palomo
Entre el ramaje escondido:
Quien fuera tu palomito
Para labrarte tu nido.
Y allá va cielo y cielito
Cielito de la esperanza
Que vence los imposibles
El amor y la constancia.

LA VIDALITA

En todos los vastos movimientos populares hay grandes especies que cubren innúmeras variantes, fórmulas básicas de una elasticidad tal que permiten convivir dentro de un rótulo común a expresiones aparentemente dispares. Se supone que el antiguo "nomoi" griego del siglo V antes de Cristo era un ejemplo acabado de ello. En nuestra época y en nuestro ámbito folklórico, bajo el nombre de Estilo se escuchaban tantas variantes casi como ejemplos de él se pueden recoger. Sin embargo todas ellas tienen sus "constantes" melódicas y morfológicas que son justamente las que permiten agruparlas a todas en un solo haz. Por más distintos que sean entre sí dos Estilos, a ningún músico del pueblo se le ocurre llamarle Milonga a uno de ellos, por ejemplo, porque subconcientemente la fórmula madre del Estilo está viviendo en su oído y le permite filiar por misteriosos caminos a una determinada canción con su forma generatriz.

Por el contrario, al lado de estos anchos módulos, viven otros de molde rígido que no aceptan variantes diferenciadas. Tal la Vidalita que se canta en el Uruguay desde la segunda mitad del siglo pasado; tiene todo el encanto de una breve porcelana sonora, pero nadie, por vía folklórica, se arriesga a retocar o a deformar so pena de destruir su encanto privativo. Siempre hemos insistido en esto: en lid folklórica, crear es deformar. Las grandes especies musicales viven y se ensanchan por sucesivas deformaciones. La Vidalita, por el contrario, es una estructura estática que no acepta evoluciones. Existe entera en todas sus partes o muere irremediablemente; puntillo más o menos, o breves cambios en su constelación de altitudes, no acepta otras variantes.

No se crea, sin embargo, que esto configura una excepción; en toda América existen también especies de canción o de danza que ofrecen las mismas características; tomamos una al azar: la Firmeza, de la que sólo se conoce una versión.

En ese sentido nuestra Vidalita también tiene cierta fijeza estática dentro de un mundo de cambiantes apariencias, como conviene el mineral dentro de la especies, cambiantes también, de la fauna y la flora de una región.

Pero la Vidalita presenta otro hecho más curioso. Si bien en el Uruguay y en casi toda la Argentina se presenta dentro de una sola forma hermética, el nombre cubre en este último país y en Chile a otras expresiones musicales que nada tienen que ver con la nuestra. Es una suerte de Vidalita que pertenece a los Cancioneros fijados por Carlos Vega con los nombres de Ternario Colonial, Tritónico y Riojano, en tanto que la especie que se da bajo ese título en el Uruguay se halla claramente dentro del cancionero criollo occidental, que se extiende por nuestro país y que abarca también una franja central de la Argentina y Chile. Demás está decir que nuestra Vidalita nada tiene que ver tampoco con la Vidala, ya que ésta se presenta en pies ternarios —la nuestra, como se verá, marcha siempre en pies binarios— y su estructura es totalmente distinta.

Como la vía etimológica es una de las trampas más peligrosas de la musicología, se ha querido ver relaciones musicales nada más que por simples relaciones semánticas de los nombres de una canción o danza. La sustancia musical completamente distinta prohibe relacionarlas entre sí por el simple parentesco de un nombre común, como la identidad de apellido entre dos personas no obliga tampoco a pensar necesariamente en una consanguinidad entre ambas.

La forma musical de nuestra Vidalita.

La Vidalita que se practica en el Uruguay desde hace 80 años, es una canción acompañada por la guitarra cuya estructura musical corresponde a la ordenación de su texto literario. En este último sentido, su estrofa consta de seis versos y proviene de una copla exasilábica a la que se le han intercalado dos estribillos de cinco sílabas entre el primero y segundo versos y entre el tercero y cuarto. He aquí una de las estrofas más tradicionales:

Palomita blanca
Vidalitá
Pecho Colorado;
Llévale esta carta
Vidalitá
A mi bien amado.

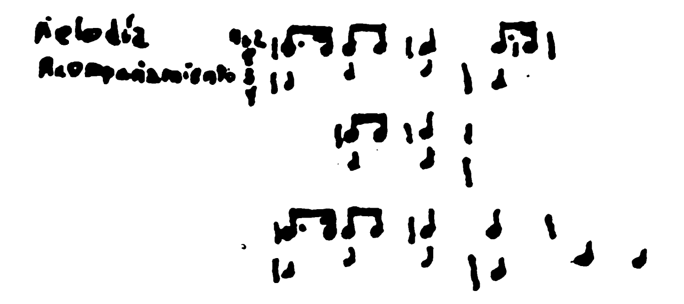
Es muy frecuente en nuestro medio que los tres últimos versos se repitan textualmente, como se puede observar en la Vidalita que hemos recogido en Minas y en la que nos llega por vía culta a través de la versión de Luis Sambucetti.

Se ha acostumbrado a escribir equivocadamente la Vidalita en compás de tres cuartos, como consecuencia de la fórmula de su acompañamiento. Carlos Vega ha hallado la cifra exacta de su compás y aclarado perfectamente la estructura de las seis frases. Es lógico: así como sus seis versos se suceden en metro distinto, en la melodía también se alternan los compases de cuatro octavos para los de seis sílabas y los de dos octavos para el estribillo que consta de cinco. Seguimos en nuestras pautaciones esta sagaz y clara escritura, con la cual letra y música marchan en un órden perfecto.

Melódicamente, nuestra Vidalita se halla siempre

en modo menor, presenta accidentalmente una alteración de sostenido en el tercer grado y puede terminar en la tónica o en ese mismo tercer grado en su posición natural. Su melodía se halla concebida sobre la base de pies binarios que se suceden como decíamos líneas arriba en dipodias (4/8) y en monopodias (2/8). El puntillo puede o no estar presente. La fórmula de su acompañamiento constituido de tripodias binarias, fue lo que arrastró a los compositores a una escritura en compás de tres cuartos de la melodía.

La estructura de su semiperíodo es la siguiente:



En su texto literario la Vidalita versa casi siempre sobre la amada ausente o sobre el desengaño amoroso.

Antecedentes de la Vidalita en el Uruguay.

La primera referencia que por ahora hemos hallado de la Vidalita en el Uruguay se remonta a 1888. En esa fecha Alejandro Magariños Cervantes publica en Montevideo su colección de versos "Palmas y Ombúes" y en una de sus composiciones dedicadas al célebre payador negro Gabino de Ezeiza, intitulada "El Caudillo del pago", se lee lo siguiente:

> "Cruza una pierna, se alisa
> La negra rizada barba,
> Entona una "vidalita"..."

En la nota correspondiente a la página 126, aclara que las Vidalitas son "cantares de los gauchos, generalmente tristes que tienen por argumento sus infortunios y sus desdichas".

En el glosario de voces empleadas en la novela "Nativa" de Eduardo Acevedo Díaz correspondiente a la edición montevideana de 1894, leemos en la página 514 lo que sigue: "Vidalita. Aire criollo que se acompaña con la guitarra, como el "cielito", comúnmente melacólico, sencillo y suave a la vez que de poético encanto. Ejemplo de la letra de una de ellas ya que no sea descriptible su original melodía, es la siguiente: Palomita mía, — eleva tu vuelo; — y a ese cruel ingrato, — dile que me muero. — No hay rama en el campo — que florecida esté; — todos son despojos — desde que él se fue". Colóquese el estribillo "Vidalitá" y nos dará entera la estrofa literaria de esta especie. Desde luego que Acevedo Díaz fija la existencia de la Vidalita en el Uruguay entre los años 1821 y 1824, época en que transcurre la acción de su novela escrita como se sabe a fines de siglo. Creemos que es un poco aventurado llevarla tan lejos. Hasta el último cuarto del siglo XIX nos aparece ninguna referencia concreta sobre ella en el Uruguay.

En este último período abunda la Vidalita en la revistas tradicionalistas como "El Fogón" de Montevideo o "El Criollo" de Minas. Casi cien letras distintas figuran en nuestro archivo, todas ellas recogidas de publicaciones uruguayas aparecidas alrededor de 1900. Actualmente, en el ambiente campesino, la Vidalita sigue todavía en plena lozanía; no hay paisano viejo que no la entone acompañándose a la guitarra.

Por vía culta, la primera pautación de su música, creemos que se debe a Luis Sambucetti de quien se dice frecuentemente que quedó desgajado por completo de la realidad folklórica uruguaya en su obras de crea-

ción. Por el contrario, llegó hasta escribir una "Rapsodia Criolla", que dedicó a don Santiago Fabini, en los momentos en que éste fundaba la Banda Municipal. Su Vidalita data de 1894, perteneciendo a la Opereta en dos actos "El Fantasma", escrita sobre un libreto de Camilo Vidal. Efectivamente, el 18 de diciembre de 1894, la compañía que encabezaba Emilio Orejón, puso en escena en el Teatro "Politeama" de Montevideo esta obra. Oigamos al crítico del "Caras y Caretas" montevideano en su número del 23 de diciembre de ese año: "La novedad de la semana, a falta de cosa de mayor importancia, ha sido el estreno de "El Fantasma", opereta bufa (esto al decir de los carteles), de don Camilo Vidal, música de Luis Sambucetti. Empecemos por lo último, A tout seigneur tout honneur. De buena factura, elegante, sentida, delicada, instrumentada con mucho gusto y dirigida con atento cuidado, la música gustó al público y los aplausos fueron para su autor. Los trozos más bonitos, la gavota y el preludio del segundo acto, fueron muy aplaudidos. La verdad es que tal música se merecía otro libreto, y no tan solo por ser malo el del señor Vidal, sino porque, aún cuando fuese bueno, no armonizaría con el carácter sentimental y pulido de la música. A una opereta bufa le cae como una misa de Requiem a un bailarín de cancan. Algo de "Orfeo en los Infiernos" dando los infiernos al espectador y dejando a Orfeo en casa; algo de "Los Sobrinos del Capitán Grant", con la innovación de tomar al público por primo, para completar la familia; chulos y chulas y gitanos e ingleses bailando gavota; reinas indias cantando vidalitas (sin duda alguna por deferencia al autor y al apellido) y chistes sobre... las suegras!".

Conocemos tres fragmentos de esta opereta, que son exactamente los mismos que figuran en otra partitura de Sambucetti sobre un libreto de Nicolás Granada,

intitulado "Colombinson". Uno de ellos es la Vidalita, de la cual transcribimos su melodía y que, sin ningún artificio de compositor, recoge directamente Sambucetti en correctísima armonización como es proverbial en toda su obra.

Algunos compositores de la época de Sambucetti trataron también en sus obras temas de Vidalita. Recordamos ahora los nombres de Gerardo Grasso y Leopoldo Díaz, autor este último de una muy difundida llamada "Ausencias". Entre los más distinguidos músicos actuales que también emplearon este motivo debemos mencionar a Alfonso Broqua, Ramón Rodríguez Socas, Luis Pedro Mondino, Telémaco Morales, Benone Calcavechia, Ernesto Ruiz Rosell, Vicente Ascone y Luis Cluzeau Mortet.

Si a Eduardo Fabini le correspondió trascender a un plano universal el Estilo o Triste tomado en sus esencias más aún que en su anécdota folklórica, el nombre de Cluzeau Mortet está unido al de la Vidalita. Su "Canto de Chingolo" sobre una Vidalita de Fernán Silva Valdés es todo un acierto de frescura y gracia melódicas.

Dos ejemplos de Vidalitas.

Transcribimos dos ejemplos típicos de la Vidalita en el Uruguay. La primera, por vía culta, se debe a Luis Sambuccetti y la segunda la hemos recogido directamente en nuestro campo en estricta ley folklórica.

Vidalita de Luis Sambucetti (1). Pertenece a la opereta "El Fantasma" y data de 1894. Tiene la peculiaridad de terminar en el tercer grado. La prolongación de la nota final en la tercera, sexta y novena frases se debe al arrastre de la fórmula del acompañamiento. Originariamente se halla escrita en compás de tres cuartos

y en el mismo tono de re-menor. Hemos corrido simplemente las barras de compás sin alterar, como es lógico, ninguna figuración.

Vidalita (2). La hemos recogido en Minas hace dos años. Nos fue registrada por Wenceslao Núñez y lleva el número 199 de la Colección de grabaciones folklóricas que hemos obtenido para el Instituto de Estudios Superiores. Presenta también, al igual que la de Sambucetti, la repetición de los tres últimos versos, pero, en cambio, termina en la tónica. Fue llevada por el cantor popular a una velocidad no frecuente, como se puede observar en la medida metronómica, muy elevada para esta especie.

Breve joya de nuestro repertorio folklórico, la Vidalita tuvo en el circo trashumante de los Podestá una irradiación enorme a fines del pasado siglo. Hoy sobrevive en su fijeza casi mineral, en la voz o en la memoria de todo criollo de más de cincuenta años de edad.

Vidalita (1)



←

VIDALITA (1)

Como el pajarillo
Vidalitá
Canta su dolor,
Con dulces gorgeos
Vidalitá
Así canto yo.
bis

→

VIDALITA (2)

Yo tenía un ranchito
Vidalitá
Que era mi alegría,
Donde se recreaba
Vidalitá
La guitarra mía.
bis


Vidalita (2)
MM. ♩= 10
Minas
199

LA CHIMARRITA

En toda esta serie de artículos expositivos sobre la realidad folklórica uruguaya en el orden musical, hemos sostenido que desde el punto de vista de las especies, las danzas y canciones populares cabalgan por encima de los límites geográficos y políticos. Esta no es una característica única del Uruguay; en las tres Américas ocurre exactamente lo mismo. La Argentina, por ejemplo, tiene especies comunes con el Uruguay, el Brasil, el Paraguay, Bolivia, Perú y Chile. Ahora, si consideramos las unidades mayores estrictamente musicales que son los "Cancioneros", veremos entonces enormes franjas que cruzan Sudamérica de un extremo a otro.

Con respecto a las especies, América ofrece un mapa folklórico que no coincide en nada con el mapa político. La razón es muy sencilla: la creación de ese folklore es casi siempre anterior al establecimiento de las fronteras que ocurre en la primera mitad del siglo XIX. Si pensamos en Europa, el problema se nos presenta planteado en muy otros términos. La larga sedimentación nacional que abarca siglos y siglos, ha hecho que cada país tenga en su seno especies únicas que definen su nacionalidad y que no se dan en los países vecinos; más aún: hay suertes de danzas y canciones que no pasan de los reducidos límites de una provincia o departamento.

En nuestro continente, las eternas preguntas sobre si tal canción o danza son privativas de un país u otro, no tienen mayor sentido. Dos o más países pueden reclamarlas para sí con igual derecho siempre que en su ámbito se hallen convertidas en una expresión colectiva y tradicional. Esto es lo más importante y lo curioso es que

el derecho de una no vulnera el del vecino. Acaso porque la música no está en la tierra sino en el aire, puesto que es sonido, y el aire –hasta la reciente implantación de la legislación de navegación aérea– no está limitado por las fronteras.

En nuestro caso concreto y en lo que atañe a las especies folklóricas, el Uruguay comparte con dos países su repertorio de canciones y danzas: con la Argentina representada directamente por las provincias de Entre Ríos, Corrientes y Buenos Aires; con el Brasil a través de su frontera en el Estado de Río Grande do Sul. No es posible, desde luego, marcar la línea exacta de este segundo "país folklórico", pero a grandes trazos podemos decir que está integrado por los departamentos uruguayos norteños, el precitado estado brasileño y una sección de la provincia argentina de Corrientes.

Es bien sabido que hasta 1830, desde el Departamento de Canelones hacia el norte se hablaba portugués en nuestra campaña casi tanto como el castellano. Esa fusión es desde luego cada día más débil por obra de un desarrollado espíritu de nacionalidad que presiona desde los dos países, pero en el orden musical hubo un constante intercambio de las danzas más diferenciadas aparte de la existencia de un núcleo común de danzas y canciones. Así como hasta el centro de nuestro país hemos podido recoger hoy especies de "Fandango" riograndense, oiremos decir a Cezimbra Jacques que "as dansas platinas, taes como al meia-canha e o pericon" se hallaban vastamente difundidas en el Brasil de fines del pasado siglo.

Entre las danzas comunes de la frontera vamos a detenernos hoy en una de ellas que se da por igual en el Norte de nuestro República, en Corrientes y en el Estado de Río Grande do Sul: la Chimarrita, llamada también, China-Rita, Chamarrita o Simarrita.

Su nombre aparece por primera vez en documentos de 1851. En esa época Antonio Alvarez Pereira Coruja escribe su hoy rarísimo folleto "Colleção de vocabulos e frases usadas na Provincia de S. Pedro de Río Grande do Sul". Hemos podido ver su edición londinense de 1856 y en el parágrafo dedicado al Fandango (pág. 15) se establece que una de las danzas que lo integraban era la "chamarrita". El escritor costumbrista riograndense João Cezimbra Jacques se refiere también a ella en sus libros "Ensaio sobre os costumes de Río Grande do Sul" de 1883 y en "Assumptos de Río Grande do Sul" en 1912. Mucio Teixeira en "Os Gauchos", de 1920, trae la letra de una Chimarrita.

Chimarrita, Chimarrita,
Chimarrita, meu amor!!
Por causa de Chimarrita
Padece que causa dór.
Chimarrita, Chimarrita,
Chimarrita de outro lado;
Por causa de Chimarrita
Passei arroios a nado.

Por último, Renato Almeida en la segunda edición de 1942 de su "Historia da Música Brasileira" transcribe la música de una Chimarrita recogida con Contrera Rodrigues y agrega que se llamaba "limpa banco" debido al hecho de no quedar ninguno, en los bancos, sin danzar, cuando rompía la música de este baile.

Canción danzada con paso de polca, integraba la serie de danzas que constituía el "Fandango riograndense" que era el nombre genérico de los bailes campesinos a mediados del siglo XIX, en los cuales se danzaba además la Tirana de dos, el Anú, el Tatú, el Bambaqueré, la Media Caña, el Pericón, el Cará, el Feliz-amor, el Balaio, el Benzinho-amor, el Condieiro, el Xará, el Chico Puxado, el Chico da ronda, el Feliz-meu-bem, el João

Fernandes, el Pagará, el Pega-fogo, la Recortada, el Serrabalho, y según Pereira Coruja, "outras cujos nomes se resentem da origen castelhana".

Forma Musical de la Chimarrita.

Como se trata de una canción danzada, la forma de su estrofa literaria nos va a dar la pauta de su morfología musical. Se trata de una cuarteta octosílaba con rima consonante entre los versos pares. La música consta de dos partes: la primera de cuatro frases (ocho compases) correspondiente a la primera cuarteta, y la segunda otras cuatro correspondientes a la segunda estrofa; se cierra con la repetición la primera parte. En total y sin las repeticiones, la pieza consta del clásico número de dieciséis compases.

La fórmula básica de su frase musical se halla concebida sobre la muy simple idea de la dipodia binaria con los característicos puntillos del tipo Milonga con quien se halla evidentemente emparentada. El acompañamiento es bien sencillo también:

Melodía 4/8

Acompañamiento 4/8

Muchas veces la anacrusa inicial se reduce a una sola nota y el compás caudal adopta otras variantes, pero el compás inicial está siempre presente en algunas o en todas las frases.

Los ejemplos que actualmente se conservan de la música de la Chimarrita datan de pocos años y las encuestas realizadas por el interior de nuestra República dan como resultado que el auge de dicha danza data del 1880 aproximadamente. Coincidente pues con el furor

de la Polca es lógico que muchas de las Chimarritas lleven el sello de aquel otro baile. Pero si consideramos que la Polca llega a América en 1845 y que la Chimarrita ya anda en los documentos en 1851, es lógico pensar que no se trata de una variante acriollada de la primera. Para Cezimbra Jacques la Chimarrita aparece en la década 1820-1830.

La letra de la Chimarrita, que recuerda el nombre propio de una mujer llamada en algunas variantes China Rita, tiene por lo general un carácter humorístico. En nuestro país se canta en ese portugués castellanizado o castellano aportuguesado de la frontera que al fin de cuentas no es ni una cosa ni la otra sino un gracioso, típico y cómodo sincretismo bilingüe.

A fines del pasado siglo se bailaba con el paso de polca como danza de pareja tomada-enlazada. Actualmente ha caído en desuso como todas las de su promoción.

Dos ejemplos de Chimarritas.

En primer término transcribimos la música de una chimarrita recogida por Contrera Rodrigues en el Brasil y otra recogida por nosotros en el Departamento de Durazno. Fuera de los departamentos norteños, hemos tomado referencias de Chimarritas de los siguientes músicos populares: Emilio Rivero, de 56 años, en Pueblo Porvenir en Paysandú; Concepción Carbajal de Chaves, de 86 años, en Trinidad y Olegario Velázquez, de 76 años, en Aiguá. Tire imaginariamente el lector una línea desde Paysandú pasando por Trinidad y Durazno hasta Aiguá y verá el desplazamiento desde el Norte que ha tenido en nuestro país esta canción danzada.

Chimarrita (1). Fue recogida en el Brasil por Contrera Rodrigues y transcripta por Renato Almeida en la

"Historia de la Música Brasileira", página 177. Originariamente se halla en re-mayor y en compás de dos cuartos. Sin alterar ninguna relación de altitud, de duración ni barra de compás, la hemos transportado a nuestro sistema a los efectos de su cotejo musicológico con las recogidas por nosotros. Es una muestra completa y típica de esta danza. Presenta sus dos partes enteras y el acompañamiento ofrece la fórmula que hemos descrito en el precedente ejemplo de la estructura de su frase. Almeida sostiene que la Chimarrita llegó hasta Río de Janeiro y que en la guerra de los Farrapos era bailada en los ranchos del pobrerío riograndense.

Chimarrita (2). Nos fue registrada en Durazno por el músico popular de 85 años de edad, Lucas Buschiazzo. Consta de una sola parte y se extiende a seis frases —cada parte consta sólo de cuatro— porque repite los dos primeros versos en una suerte de recitado rítmico que hemos notado sin dar altitudes a las figuras que hace, ya que no configuran una idea melódica. La letra, de carácter humorístico, no está en castellano ni en portugués pero en los dos idiomas puede entenderse. Presenta la típica primera frase de Chimarrita si se la coteja con el ejemplo brasileño. Fue cantada acompañándose a la guitarra y lleva el número 306 de la colección del Instituto de Estudios Superiores.


Chimarrita (1)
(Brasil)
I
Fine
II



CHIMARRITA (6)

De aquí a aquelle cerro
Me dizen que fica perto
bis
Dígame o compadre Joanne
Meu compadre Filiberto.

INTRODUCCION A LA MUSICA AFRO-URUGUAYA

Uno de los problemas más profundos y complejos de la musicología americana es, sin duda, el que plantea la inmigración de la música africana, llegada al continente con la sombría corriente de la esclavatura. Se confunde comúnmente la disposición del africano para volcarse hacia determinadas formas rítmicas, melódicas o coreográficas ya existentes en el nuevo mundo y el acento o "pigmento" que imprime en ellas, con aquello que trajo consigo desde su país natal.

El negro trae un vasto repertorio de posibilidades o condiciones más aún que un vasto cancionero o un rico stock de danzas.

Trae un espíritu más que una música, porque a menos que se reproduzca en el nuevo ambiente —América en este caso— al que ha sido trasplantado, el mismo conjunto de condiciones que hicieron posible su externación en la selva africana, el hecho musical no se reproduce intensivamente y sólo queda relegado a una nostálgica reminiscencia sin proyecciones socializadoras. Y no es necesario forzar las conclusiones para darse cuenta de la diferencia que había entre las plantaciones coloniales de América y el verde y libre ámbito selvático del llamado "continente misterioso" en el siglo XVIII.

Y así como hoy las corrientes inmigratorias de españoles e italianos, por ejemplo, sólo muestran sus danzas vernáculas una vez al año en las romerías gallegas o en los campos de recreo asturianos, andaluces o euskaldunes, y el resto del año ése mismo inmigrante baila las danzas de su hora —anteayer la contradanza y el minué, ayer

la polca, la mazurca y el chotis, y hoy el tango y los bailes modernos– así también el africano sólo en reunión secreta recuerda sus rituales ancestrales y ante los blancos deja aflorar una suerte de versión pigmentada de la contradanza o el minué unida a una escena africana que recuerda la coronación de los Reyes Congos. A esto último le llamaron Candombe los viejos memorialistas y viajeros, y de la confusión de ambas expresiones surgieron luego las más peregrinas teorías acerca del origen de ciertas formas del baile social.

Hay una razón todavía más fuerte que impide la comunicación de sus danzas africanas al colono americano: la mayor parte de ellas son litúrgicas, es decir, aplicadas al culto de una religión, razón de más para que no se manifiesten a los que no pueden hallarse iniciados en ella, tratándose de un estadio religioso secreto y hermético.

Existen, pues dos corrientes en el orden de la música afro-uruguaya, continuación la segunda de la primera. La inicial es secreta y está constituida por la danza ritual africana sólo conocida por los iniciados, sin trascendencia socializadora y desaparece cuando muere el último esclavo llegado del otro continente. La segunda es superficial –superficial en el sentido de su rápida y extendida afloración– y fuertemente colorida; en el siglo XVIII constituyó la Comparsa que acompañaba a la custodia en el festival de Corpus Christi, organizó luego la "calenda", "tango", "candombe", "chica", "bámbula", o "semba" que se bailaban entre la Navidad y el Día de Reyes alrededor del 1800 y se transformó por último en la comparsa de carnaval de las sociedades de negros, desde el 1870 hasta nuestros días.

En 1760 el Cabildo dispone que se paguen varios pares de zapatos ligeros de badana para "los bailes de los negros" en la Procesión del Corpus. En 1816, durante

las fiestas mayas del período artiguista, el Gobierno dispone que los negros realicen públicamente sus danzas para "explicar su festiva gratitud al día". En 1870, las "Sociedades de negros" recurren a los maestros italianos radicados en Montevideo para que éstos escriban las músicas que han de cantar en el Carnaval. Convengamos en que todo esto muy poco tiene que ver con la auténtica música africana.

Se observan, sin embargo, dos o tres evidentes proyecciones de esa corriente secreta hacia la segunda corriente exterior y difundida. En primer término, un instrumento: el tamboril, de riquísima rítmica, y sueltos estribillos cantados que sobreviven en un mundo que les es extraño. Desde el punto de vista coreográfico, un paso: el airoso "paso de candombe" que tan estupendamente captó el pincel de Pedro Figari y que consiste en una marcha nada desordenada por cierto, moviéndose de izquierda a derecha y viceversa, la cabeza erecta, adelantando un poco los hombros y hundiendo y sacando hacia afuera el vientre; en pocas palabras: ondulando el cuerpo no como la espiga por la acción de la brisa, sino como la serpiente ante la flauta del encantador. Hay fundamentalmente, pues, una disposición o actitud negra que se revela en esos pasos de danza y en una evidente tendencia selectiva hacia la síncopa, tendencia común por otro lado, a muchos otros pueblos, entre ellos al incaico nada menos, cuyos "pies" son más o menos los mismos.

Pero no queremos apresurar conclusiones. Veamos primero qué grandes líneas generales ostenta la música africana. Los trabajos musicológicos a este respecto no son por cierto muy completos. En Africa se reproduce el mismo fenómeno que en América: referencias apresuradas de viajeros de planta leve y visión poco penetrante. En la actualidad poseemos un buen trabajo en el libro de Stephen Chauvet "Musique Nègre" editado en

1929 que trae numerosas pautaciones. No es por cierto algo exhaustivo sobre el tema, pero en él se recapitulan seriamente todas las aportaciones anteriores y el autor llega a prudentes y lógicas conclusiones emanadas de un prolijo estudio. Chauvet demuestra que la música negra africana —especialmente la de las regiones ecuatoriales de donde proviene la más fuerte corriente de esclavatura al Uruguay— está concebida sobre la base de motivos muy cortos, repetidos hasta el cansancio. Asegura además que en tanto en la civilización occidental predomina desde hace casi un milenio la armonía, en la música negra, salvo excepcionales marchas paralelas de dos, tres y hasta cuatro voces, reina soberanamente el concepto de la melodía pura. Es frecuente —agrega— el empleo de la síncopa, golpeando las manos en el tiempo débil. En cuanto al concepto coreográfico, el segundo de la pareja no está presente en las danzas sagradas, razón por la cual la supuesta lubricidad de la danza africana sea pura imaginación; por lo general danzan los hombres solos; a veces hombres y mujeres pero sin reconocerse en pareja; en suma: práctica constante de la "danza colectiva". Lo más frecuente es la acción simultánea de cantos, danzas y ejecución de instrumentos; pocas veces se canta solo o se tañe solo. Por último le advierte al lector esto que quizás pueda extrañar a aquellos prevenidos por las teorías que corren desde hace años sobre la música africana: "Nada menos específicamente negro, nada menos parecido a la verdadera música negra, mejor dicho, a la música del Africa, que el Jazz"...

Y bien: si cotejamos seriamente esta música africana con la que resta en el Uruguay de la antigua corriente de la esclavatura negra, muy pocas relaciones podremos hallar entre ambas. Sin embargo, es evidente que las dos corrientes de la música afro-uruguaya presentan puntos de contacto entre sí. Más aún, la corriente exterior de-

cíamos, parece ser una afloración deturpada de la ritual e interior, con aplicaciones de toda la realidad musical circundante que se confunde estrechamente con ella.

La presencia de una fuerte música negra en nuestro vecino Brasil o en Cuba, ha hecho que se intentara aplicar idénticos criterios metodológicos para estudiar la música negra en el Uruguay. Hay numerosos factores que impiden homologar estos hechos por más que la similitud del Candombe con las Congadas y Cucumbís sea evidente. Entre los más importantes se destacan dos: uno que constituye nuestro orgullo y es la temprana abolición de la esclavitud con respecto a esos países; el otro radica en que los negros y mulatos constituyen actualmente el 3 por ciento de la población del Uruguay, en tanto que en el Brasil, por ejemplo, el 33 por ciento. Hay, sin embargo, en aquellos dos países una noble corriente de estudio científico del aporte musical del negro, en tanto que en el Uruguay, exceptuando los excelentes libros de Pereda Valdés y el simpático, pero muy discutible de Vicente Rossi "Cosas de negros", muy poco se ha avanzado al respecto.

A todo esto debe sumarse otro hecho que distingue el carácter de la esclavitud en nuestro país con respecto a otras del continente y radica en el tratamiento bastante considerado –felonía más o menos– que recibieron en nuestro medio por parte de sus amos. No existió en el Uruguay una explotación intensiva de la agricultura: no hubo "fazendas" ni ingenios. La ganadería, primariamente dirigida, estaba a cargo del campesino criollo y del gauderio menos rebelde; excepcionalmente el negro interviene como tropero o domador. El único lugar donde pudo haberse hecho cruel la esclavitud fue en el saladero colonial, pero tampoco fueron muy numerosos. Al esclavo se le confiaban los menesteres domésticos en las ciudades, que absorbían la mayor parte de ellos, o las

livianas tareas de una chacra incipiente, gozaba de la confianza de su amo en razón de sus muchas virtudes —de fidelidad entre otras— y llevaba el apellido del patrón. Muchos de los nombres de la Patria Vieja se perpetúan hoy a través del hombre de color. Y cuando su ritual cumplía además una función de agrupamiento solidario de tribu frente al opresor, es lógico que se diluyera lentamente y no tuviera ya significado en horas menos amargas.

Se ha publicado en estos últimos tiempos un documento de trascendental importancia sobre el desarrollo y significación del Candombe que viene a confirmar plenamente nuestras aseveraciones. En 1934 la investigadora Nancy Cunard editó en Londres una vasta antología del arte negro y para su capítulo dedicado al Uruguay solicitó la opinión de Marcelino Bottaro, escritor uruguayo de la raza negra, sobre el ritual del Candombe. Bottaro, fallecido hace poco a una edad avanzada, envió a Nancy Cunard una página amarga sobre el significado de esta expresión que fue traducida al inglés y vio la luz de este libro que lleva el ancho título de "Negro".

Sostiene Bottaro que el Candombe fue una degeneración de los simples e inocentes ritos africanos y que su realización no tenía otra finalidad que la de un sucio comercio de baratijas, en el cual entraban por partes iguales la sagacidad de las gentes de color para "hacerse de unas monedas" y la estupidez del blanco para dejarse esquilmar creyendo que en el Candombe iba a hallar una fuerte nota de puro carácter típico.

En este sentido levanta un tanto el velo del valor y significación de las danzas negras en el Uruguay y nos habla de tres etapas bien diferenciadas. La primera sería la de la auténtica danza negra. La segunda, la formación del Candombe en el cual se aprovechan y asimilan todos los elementos blancos. La tercera sería la

degeneración del Candombe, alrededor de 1880, que fue combatida hasta por los propios negros de sensibilidad y cultura.

Con respecto a la primera dice Bottaro estas bellas palabras: "La representación de sus ritos, más comúnmente llamados Ceremonias, es muy simple y muy alejada de todo sobrenaturalismo. Los ritos pueden reducirse a primitivas invocaciones, ruegos, súplicas, ofrecidos de perfecta buena fe a los dioses primitivos y mezclados a veces con lentos cantos guerreros, recordando la vida de las tribus. Estos cantos y oraciones eran siempre acompañados con contorsiones y gritos de admiración o sorpresa, que correspondía perfectamente a los sonidos emitidos en el "Macú" –tambor grande– a los que se añadían los estridentes sonidos derivados de los huesos, pedazos de hierro y varios metales, instrumentos por medio de los cuales los negros reconstruían lo mejor que podían las costumbres que se observan en las selvas del Africa tropical. Y era esta gran alma de la raza africana, sencilla y pura, la que daba origen a esas leyendas absurdas y escalofriantes. Pretendiendo saber los rituales practicados por los africanos en sus reuniones, varios escritores de acuerdo con los propios negros del Río de la Plata, han sostenido que sus dioses se identificaban con los santos del calendario de la Iglesia Romana: pero no era así... "Aquellos que sostienen en sus crónicas que los africanos no tenían figuras de sus dioses patronos, deben haber conocido muy pocos lugares de reunión, pues en muchos de ellos había imágenes en las que se adoraba a los dioses del Africa lejana. Trataremos de enumerar aquellos sitios de reunión qua recordamos mejor. Los "Magises" era una de las más temibles sectas, no tanto por la naturaleza de hierro de su organización, sino por las absurdas leyendas que se contaban acerca de ellos por sus ceremonias y misteriosos rituales, era una secta que tenía muchas subdivisiones y un gran número

de lugares de asamblea; sus imágenes realizadas por crudos artistas, representaban a los dioses "Magis" que estaban completamente diferenciados entre sí por sus características físicas lo mismo que por sus ropas y atributos. No sé si una ley atávica o una concepción artística era que la deformidad fuese una característica digna de la deidad. Los Congos conocidos con los nombres de Bengales, Luandas, Minos, Melombes, y Obertoches, servían a un mismo dios en sus cultos y prácticas religiosas. La forma corporal y la vestimenta de sus santos patronos diferían tanto entre sí como en el caso de los Magises. Los Mozambiques, que habitaban en todas partes del barrio del Cordón y que no eran menos numerosos que los ya mencionados, tenían sus propios ritos y adoraban a un solo dios pero representado en formas corporales distintas. En algunas reuniones este dios era un guerrero armado, en otras un gentil pastor y en otras se representaba bajo formas apenas definidas. Aparte de los Magises todas las reuniones observaban en sus ceremonias los mismos rituales, es decir, cantos, bailes, etc., con el obligado repiquetear de tamboriles".

La segunda etapa del ritual africano que configuraba la organización del Candombe propiamente dicho, está analizada con precisión por Bottaro: "los adeptos crearon luego toda clase de divisiones en sus organizaciones y los que oficiaban, empezaron como curas limosneros hasta transformarse en representantes terrestres de sus deidades. Con respecto a estas adaptaciones y jerarquías debemos decir que ello dio lugar a su desmembramiento. Sórdidos intereses materiales, pues, tuvieron buena parte en esto, lo mismo que las ambiciones de ganancia de los iniciados. Pero mucho más que estos defectos o aspiraciones humanas lo que destruía a estas organizaciones seudo-religiosas, era la abierta oposición de los negros montevideanos de alguna cultura cuya acción empezó

en el año 1860 a 1862 y culminó en 1871 con la publicación del primer diario escrito para los descendientes de los africanos de Montevideo, *La Conservación*, en el que se proclamaba desde las columnas editoriales la necesidad de terminar de una vez con estas farsas que no eran religiosas, estas prácticas que no obedecían a ningún principio lógico y que servían para indicar los puntos de reunión donde el elemento negro se reunía "para aumentar la población de los conventillos". Este era el grito de *La Conservación* contra la práctica de sus mayores.

La tercera etapa de degeneración total del Candombe sufre esta violenta diatriba por parte de Marcelino Bottaro: "Las reuniones que habían sido como quien dice los humildes santuarios de religiones desconocidas, se transformaron en indignas cuevas de gitanos, desde el exagerado color local hasta el intento de adivinación del porvenir, incluyendo las peores y más inmorales imposturas. Era el paraje más apropiado para la gente supersticiosa donde se practicaba la escuela de imposturas de "amor y fortuna" y "cúralo todo", con su mescolanza de hierbas y yuyos para hacer infusiones y brebajes y la manipulación del "mambise" –hiel de oveja– dentro de las tiendas. Mientras tanto desapareció la fe nativa y la delicada y simple armonía de las danzas africanas"...

Estas páginas de interpretación del Candombe escritas por un hombre de la raza vienen a corroborar nuestra opinión acerca de su coreografía y de su significación social y religiosa. Lo que hoy conocemos por Candombe a través de los cronistas del siglo XIX –Isidoro De-María especialmente– no es más que la segunda etapa de la evolución de las danzas negras en todo el continente, cuando el negro añade a las formas coreográficas suyas, algunas figuras de la contradanza o la cuadrilla del blanco.

Sin embargo, pese a Bottaro, esto es lo más intere-

sante de toda la teoría del Candombe. Si la danza africana hubiera permanecido intacta al trasplante de un continente a otro, no hubiera tenido justificación en el nuevo ambiente. Se pierde el antiguo ritual, se pierde la antigua música africana, pero como sobrevive el elemento humano, éste va a dar su interpretación de las danzas de la época unida al recuerdo de la coronación de los Reyes Congos. Esto fue para nosotros el Candombe que se gesta lentamente a fines del siglo XVIII y que muere alrededor de 1870, pero que lega a la posteridad el bello detalle coreográfico de su "paso", algunos de sus personajes y sobre todo un instrumento privativo, el tamboril, con una rítmica riquísima que puede ser la surgente de una gran forma culta en un futuro, toda vez que es aún hoy un elemento en plena vigencia que está esperando al gran compositor que lo universalice.

DANZAS NEGRAS DESDE EL COLONIAJE HASTA 1816

Vamos a seguir a través de la fuente de la papelería, la historia de la danza negra en el Uruguay, dejando sentado que, a nuestro criterio, esta expresión coreográfica, sobre la que tanto se ha hablado y tan escasamente se ha documentado, muy pocos puntos de contacto tiene con la danza originariamente africana. Africa justamente, en términos generales, se halla en el estadio de lo que Curt Sachs llama "la danza colectiva", esto es, danza de hombres solos, de mujeres solas, o de hombres y mujeres, pero sin reconocerse en pareja. Y bien: el candombe afro-uruguayo según los antiguos viajeros y cronistas del siglo XIX que alcanzaron a verlo antes de su definitiva extinción, era una danza de pareja suelta en conjunto, es decir que pertenecía a un sistema y a una concepción mental de la danza completamente distintos. Las referencias coloniales son poco explícitas; recién Isidoro De-María y Eva Canel intentan una descripción detallada.

En este primer artículo, al hilvanar por orden cronológico las referencias sobre la danza negra en el Uruguay hasta 1816, hemos variado por explicables razones periodísticas en los documentos manuscritos, nada más que la ortografía de la época; como de todas maneras se consignan detalladamente las fuentes originales, el avisado lector puede recurrir a ellas por cualquier ulterior comprobación.

Las comparsas de negros en 1760.

El 7 de mayo de 1760 reúnese el Cabildo de Montevideo para deliberar sobre los festejos a realizarse ese año por las calles de la ciudad con motivo de la Procesión de Corpus Christi. Era antigua costumbre medioeval que los fieles agrupados en corporaciones profesionales concurrieran a ella danzando al compás de las bandas militares. Se hizo comparecer ese día en la sala al vecino José Guigo, quien había anunciado previamente que tomaría a su cargo "por propia voluntaria deliberación suya el hacer formar y determinar una danza de negros de la cual es el que la ha de instruir uno de los esclavos de dicho Don José, quien habiendo respondido ser así cierto todo lo sobredicho se le rogó prosiguiera con su comenzado intento a fin de que llevase a efecto la dicha danza, lo que prometió cumplir así el susodicho pero el gremio de los soldados por su parte se negó a concurrir a la Procesión en razón de salir haciendo la suya los referidos pardos" (Libro de Acuerdos del Cabildo de Montevideo en la "Revista del Archivo General Administrativo", vol. III, pág. 151. Montevideo, 1887).

A la sesión siguiente realizada el día 14 del mismo mes, los soldados revocaron su decisión y el Cabildo entonces resolvió que el gremio de los albañiles "pagasen once pares de zapatos ligeros de badana que se necesitan para la danza de los negros" (Ibidem, pág. 153).

Estos documentos nos demuestran fehacientemente que los esclavos africanos ya habían incorporado su disposición rítmica a la sociedad colonial y no es presumible, desde luego, que sus contorsiones y gestos estáticos se manifestasen en un acto de devoción tan habitual de los habitantes de Montevideo Colonial.

El plagio de Pernetty (1763).

A fines de 1763 pasa por Montevideo el francés Dom Pernetty y a su vuelta a Europa publica en 1770 su "Histoire d'un voyage aux isles Malvines", en cuya página 279 se lee: "Hay sin embargo un baile muy entusiasta y lascivo que se baila algunas veces en Montevideo; se llama calenda y a los negros, lo mismo que a los mulatos, cuyo temperamento es fogoso, les gusta con furor. Este baile ha sido llevado a América por los negros del reino de Ardra, en la costa de Guinea; los españoles lo bailan como ellos en todos los establecimientos sin el menor escrúpulo. Es, sin embargo, de una indecencia que asombra a aquellos que no lo ven bailar habitualmente. Hay tal inclinación a este baile, que aun los niños se ejercitan en cuanto pueden mantenerse sobre sus pies. La calenda se baila al son de instrumentos y voces; los actores se disponen en dos filas, una delante de la otra, los hombres frente a las mujeres. Los espectadores hacen círculo alrededor de dos danzantes y de los que tocan los instrumentos. Uno de los actores canta una canción cuyo estribillo es repetido por los espectadores, batiendo las palmas. Todos los danzantes tienen entonces los brazos semi-levantados, saltan, dan vueltas, hacen contorsiones, se aproximan a dos pies unos de otros, y retroceden con cadencia hasta que el sonido de los instrumentos o el tono de la voz les advierte que se aproximen. Entonces se chocan de vientres unos contra otros, dos o tres veces seguidas y se alejan después haciendo piruetas para comenzar el mismo movimiento con gestos lascivos, tantas veces como el instrumento o la voz dan la señal. De vez en cuando entrelazan los brazos y dan dos o tres vueltas, continuando chocándose de vientre y dándose besos pero sin perder la cadencia. Se puede juzgar cómo nuestra educación francesa quedaría asombrada

ante una danza tan lúbrica. Sin embargo, los relatos de viajes aseguran que ella posee tanto encanto para los españoles de la América y que su uso está tan difundido entre ellos, que intervienen hasta en sus actos de devoción: la bailan en la iglesia y en las procesiones: las religiosas no tienen a menos bailarla en Noche Buena sobre un teatro levantado en el coro, frente a la reja que dejan abierta para que el pueblo tome parte en el espectáculo; esta calenda sagrada se distingue de la profana en que los hombres no danzan con las religiosas".

Sabrosa y fantástica referencia en verdad. Sin embargo, no conviene entusiasmarse demasiado con ella. Muchos viajeros de la época acostumbraban a realizar sus expediciones entre los libros de sus gabinetes de trabajo y al musicólogo argentino Carlos Vega le cupo hallar que esta referencia de José Antonio Pernetty no era más que un eslabón de un collar de plagios descarados que tenían su origen en una noticia sobre la isla de Santo Domingo publicada por Jean Baptiste Labat en su "Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique", referente a una calenda vista y oída en esta isla de las Antillas en 1698, es decir, 65 años antes y en otra región bien distante. No obstante Pernetty no fue el único plagiario de esta referencia porque ya entre 1746 y 1761 fue recogida en la "Histoire Génerale des Voyages" y posteriormente Helm en su libro "Travel from Buenos Aires by Potosi to Lima" asegura con las mismas palabras haberla visto en Montevideo en 1806. Por último Mellet la vuelve a plagiar en su "Voyages dans l'intérieur de l'Amérique Méridionale", cuando asevera que la vio bailar en Quillata (Chile) en 1813.

¿Hubo una feliz coincidencia entre estos cinco autores? Indudablemente que no, porque los textos superpuestos coinciden palabra por palabra.

La referencia, pues, no puede tomarse en cuenta.

Pocos días permaneció éste en Montevideo; quizás alcanzara a verla en nuestra ciudad y cuando a los dos o tres años dio forma a su libro de viajes, extrajo de su biblioteca el tomo de Labat y sin mayor rubor lo copió textualmente. Por otro lado la curiosísima "calenda sagrada" que figura al final de su relación no está consignada para Montevideo precisamente y Pernetty descarga su responsabilidad con esta cómoda frase anunciadora por otra parte de sus plagiarias intenciones: "los relatos de viajes aseguran..."

Dejando a un lado el plagio y el hecho curiosísimo de que los españoles la bailaran también en sus establecimientos o plantaciones, lo que llama la atención es la descripción de la Calenda. Esas dos filas de danzantes, el estribillo que alternativamente cantan los actores, el batido de palmas de los espectadores, etc., son todos elementos que perduraron hasta fines del siglo pasado como veremos más adelante. De todas maneras, ésta ya no era la danza ritual colectiva, sino una muy bien ordenada danza de pareja en conjunto.

Los tangos de 1807 y 1808.

A principios del siglo XIX el Cabildo de Montevideo certifica la presencia de los candombes, a los que llama indistintamente "tambos" o "tangos", prohibiéndolos en provecho de la moralidad pública y castigando fuertemente a sus cultores. Terminada la segunda invasión inglesa, el gobernador Francisco Javier de Elío convoca al Cabildo el 26 de noviembre de 1807 y de consuno resuelven: "Sobre Tambos bailes de negros"... "Que respecto a que los bailes de negros son por todos motivos perjudiciales, se prohiban absolutamente dentro y fuera de la Ciudad, y se imponga al que contravenga el castigo de un mes a las obras públicas". En el Indice

General de Acuerdos, un libro manuscrito de esa misma época, se estampa la palabra "Tangos" por "Tambos". (Archivo General de la Nación. Fondo Ex-Archivo General Administrativo. Libro Nº 22; folio 115 vuelta.)

El texto de esta resolución nos sirve para demostrar el amplio predicamento que tuvieron los candombes, ya que el máximo cuerpo estatal se ocupa de ellos en zonas verdaderamente solemnes y críticas. No es posible, desde luego, remontar el origen del tango de fines del siglo XIX a esta expresión de casi un siglo antes por la sola similitud de un nombre. La palabra tango, cubre en ese siglo tres expresiones: el tango o tambo de los negros esclavos, el tango español que se irradia desde 1870 por la vía de la Zarzuela española y el tango orillero que florece en 1890.

La resolución del Cabildo de 1807, al parecer, no se tuvo muy en cuenta por cuanto al año siguiente los vecinos de Montevideo solicitan al Gobernador Elío que los reprima más severamente. En este petitorio se habla por primera vez de las "salas" o sitios cerrados en los cuales se efectuaban a veces esos bailes. Dice el documento: "Los Vecinos de esta Ciudad que tienen esclavos se quejan amargamente de que los bailes de éstos, que se hacen dentro y fuera de ella acarrea gravísimos perjuicios a los amos porque con aquel motivo se relajan enteramente los criados, faltando al cumplimiento de sus obligaciones, cometen varios desórdenes y robos a los mismos amos para pagar la casa donde hacen los bailes y si no se les permite ir a aquella perjudicial diversión, viven incómodos, no sirven con voluntad y solicitan luego papel de venta". Más adelante se estampa en el mismo documento las palabras "Tangos de Negros" (Archivo General de la Nación. Fondo ex-Archivo General Administrativo. Caja 321. Carpeta 3. Documento 66).

Bailes de negros durante la Patria Vieja (1813 y 1816).

Todas estas marchas y contramarchas de la autoridad ya autorizando ya prohibiendo los candombes, se repiten durante el período artiguista. En 1813, por ejemplo, durante el sitio de Montevideo, Francisco Acuña de Figueroa anota en su célebre diario histórico correspondiente al jueves 4 de noviembre de ese año:

"En tanto se miraba
La casa de los negros que brillaba
Con hogueras y luces, y se oía,
Allá en sus campamentos,
De músicas marciales la armonía;
Y el rumor de sus gritos de alegría,
Demostración notoria
De la nueva feliz de una victoria".

Es que el negro sabía que la patria naciente le había de traer su libertad. El 27 de enero de 1816 el Cabildo lanza un bando sobre Orden Público en cuyo artículo 14 establece: "Se prohiben dentro de la Ciudad los bayles conocidos por el nombre de Tangos, y sólo se permiten a extramuros en las tardes de los días de fiesta, hasta puesto el sol; en los quales, ni en ningún otro día podrán los Negros llevar armas, palo o macana, so pena de sufrir ocho días de prisión en la limpieza de la Ciudadela" (Bando impreso en hoja suelta. Biblioteca y Archivo "Pablo Blanco Acevedo". Colección de impresos. Carpeta 1. Biblioratо 6. Sector Q. Anaquel 4).

Durante las célebres fiestas mayas de 1816, liberados del poder español, los montevideanos en plena plaza mayor vieron a los negros asociarse al júbilo general en su manera auténtica de expresarse, según se refiere en

el curiosísimo folleto editado por la Imprenta de la Provincia en 1816 intitulado "Descripción de las Fiestas Cívicas celebradas en la Capital de los Pueblos Orientales el veinte y cinco de mayo de 1816", página 5: "Por la tarde, una hora antes de las vísperas aparecieron en la plaza principal algunas danzas de negros, cuyos instrumentos, trajes y baile, eran conformes a los usos de sus respectivas naciones; emulando unos a otros en la decencia, y modo de explicar su festiva gratitud al día en cuyo obsequio el Gobierno defirió a este breve desahogo de su miserable suerte".

El documento es espléndido: por primera vez en un escrito relativamente antiguo se habla expresamente de la decencia de este espectáculo. Es el momento del apogeo artiguista. Promulgada la abolición de la esclavitud por un bando de las fuerzas patriotas de 1814, los negros agradecen emocionados en su más típica manera de expresión: bailarán un candombe en homenaje al fausto día de mayo...

EL CANDOMBE, LA CHICA Y LA BAMBULA, ENTRE 1820 y 1888

Desaparecidas hoy en nuestro país las danzas y ceremonias afro-uruguayas, resulta realmente difícil reconstruir sobre la base de incompletos documentos históricos sus características privativas. No obstante, cabe hacer una advertencia importante al respecto: la palabra candombe es genérica en nuestro medio de todo el baile negro, como antiguamente se aplicó el término de tango y en sus postrimerías de zamba. Pero dentro de esas excepciones de especie, viven dos suertes de danzas completamente diferenciadas: la una sería la danza de pareja suelta de conjunto que un cronista de 1857 llama "la chica". La otra, una especie de danza guerrera que d'Orbigny vio bailar en la antigua plaza del Mercado y que lleva al parecer el nombre de "bámbula". El candombe, además de ser sinónimo de danza negra en general, sirvió en particular para designar a la primera de éstas: a la chica. Quizás la bámbula, desaparecida ya a mediados del siglo XIX, fue el verdadero recuerdo de la danza africana, como que era típicamente una danza colectiva en la cual el concepto de la pareja no estaba presente.

Las ceremonias coreográficas del esclavo o del liberto en el Uruguay tenían lugar en el Montevideo de la primera mitad del siglo pasado, en las salas de baile que ya existían en 1807 y en dos lugares públicos: en la antigua plaza del Mercado que se hallaba ubicada en Sarandí y Mercadito Viejo, y en el Recinto próximo a Cubo del Sur.

Entre las más curiosas referencias de los viajeros y memorialistas del siglo XIX, queremos destacar hoy

aquellas que traen detalles precisos del sentido expresivo y de la coreografía de estas danzas afro-uruguayas.

Saint-Hilaire describe las danzas negras de 1820.

El 1º de noviembre de 1820, hallándose de paso por Montevideo, el distinguido viajero francés Augusto Saint-Hilaire alcanza a ver una danza de los negros que describe con estas palabras: "Paseándome por la ciudad, llegué a una pequeña plaza donde danzaban varios grupos de negros. Movimientos violentos, actitudes innobles, contorsiones horrorosas, constituían los bailes de estos africanos a los que se entregaban apasionadamente con una especie de furor. Realmente, cuando danzan se olvidan de sí mismos" ("Voyage à Río Grande do Sul", página 182. Orleans, 1827).

La fiesta negra del Día de Reyes de 1827.

Siete años más tarde en la festividad de los Reyes Magos, el 6 de enero de 1827, día oficial de los candombes guerreros, Alcides d'Orbigny vio bailar esta danza en la antigua plaza del Mercado y anotó esta emocionada interpretación: "El 6 de enero, día de los reyes, ceremonias extrañas atrajeron nuestra atención. Todos los negros nacidos en la costa de Africa se reunieron por tribus, cada una eligiendo en su seno un rey y una reina. Disfrazados de la manera más original, con los trajes más brillantes que pudieron encontrar, precedidos por los vasallos de sus tribus respectivas, estas majestades por un día se dirigieron primero a misa y luego pasearon por la ciudad; y así reunidos por fin en una pequeña plaza del Mercado, todos ejecutaron allí, cada cual a su modo, una danza característica de su nación. Vi sucederse rápi-

damente danzas guerreras, simulacros de labores agrícolas y figuraciones las más lascivas. Allí, más de seiscientos negros parecían haber reconquistado en un instante su nacionalidad en el seno de una patria imaginaria, cuyo solo recuerdo, entregados a estas ruidosas saturnales, les hacía olvidar en un solo día de placer, las privaciones y los dolores de largos años de esclavitud". ("Voyage dans l'Amérique Méridionale", tomo I, página 58. París, 1835).

A este tipo de candombe guerrero, el cronista del "Comercio del Plata" de 1857 le llama "Bámbula", en la referencia que se estampa más adelante. Ildefonso Pereda Valdés fue el primero en identificar ambas expresiones.

Comparsas negras en el Carnaval de 1832.

La presencia del negro en el carnaval montevideano no data de 1870, época ésta en que se fundan las primeras "sociedades de negros", como se ha repetido hasta el cansancio en artículos y hasta en libros. Cuarenta años antes, por lo menos, ya hay documentos que certifican la intervención del hombre de color, en calidad de tal, dentro de las clásicas fiestas.

El periódico satírico "La Matraca" en su número del 1º de marzo de 1832, publica una visión de las carnestolendas de ese año con estas vívidas palabras: "Unos van, otros vienen; unos suben, otros bajan. Aquí un turco, allí un soldado de la marina; el mamarracho de los Diablos, el cartel de la comedia. Por acá la policía, por allá los negros con el tango". Esta última referencia al "tango" de los negros tomada como acepción genérica del candombe, reproduce el mismo hecho de 1807 que comentamos en nuestro artículo anterior. Nos extraña el párrafo que se refiere a "los Diablos". ¿Es acaso una expre-

sión similar a los "Diablitos" de Colombia o de Méjico? El documento no aclara nada al respecto y sería peligroso extraer correlaciones con aquella danza tan característica de las repúblicas del Norte.

La aparición de la palabra "candombe".

Hasta ahora la danza negra venía cubierta con dos títulos: calenda y tangos. Después de 1830 comienza a aparecer el nombre del candombe. Luciano Lira publica en el año 1835 el primer tomo del "Parnaso Oriental" figurando en él una de las composiciones de Francisco Acuña de Figueroa que le dio mayor celebridad. Esta página data de 1830 aproximadamente. La precitada composición demuestra la presencia de la palabra candombe en el documento más remoto que hemos hallado. Dice así: "Canto patriótico de los negros, celebrando a la ley de la Libertad de Vientres y a la Constitución":

Compañelo di candombe
Pita pango e bebe chicha,
Yo le sijo que tienguemo
No se puede sé cativa:
Pol éso lo Comundá,
Lo Casanche, lo Cabinda,
Lo Banguela, Manyolo,
Tulo canta, tulo grita"...

Edicto policial sobre candombes en 1839.

El 28 de junio de 1839 la policía libra un edicto reglamentando "Los bailes denominados candombes, con el uso del tambor". En él se establece que están prohibidos en el interior de la ciudad y sólo permitidos frente

al mar hacia la parte Sur, los días festivos, debiendo terminar a las nueve de la noche. Posteriormente fueron consentidos dentro de las casas en distintas partes de la ciudad. El edicto de 1839 quizás haya sido el último de la serie que se inicia en 1807 cuando el Cabildo resuelve por igual limitar estas expresiones. (Adolfo Rodríguez: "El Digesto Nacional", página 21, Montevideo, 1860).

La chica y la bámbula de 1857.

A los nombres de calenda, tango y candombe, cabe agregar ahora dos más: chica y bâmbula. Según se desprende del documento que transcribimos líneas abajo, la danza negra en el Uruguay poseía dos variantes: una de ellas era la danza de parejas sueltas de conjunto como el candombe o la chica; la otra era la danza guerrera que vio bailar d'Orbigny en 1827 y que al parecer llamábase la bámbula.

Un articulista del "Comercio del Plata" del 21 de enero de 1857 se refiere a dos bailes negros que se practican en el Uruguay. Tiene esta crónica una encantadora inocencia y por la precisión de su detalle merece ser transcripta en toda su extensión:

"Mui pocas ciudades de la América del Sur pueden reivindicar presentemente más que nosotros ese viejo diploma literario. Templo de las bellas artes. En efecto, poseemos en una escena magnífica todas las expresiones reunidas sea en el canto, sea en el drama, del injenio humano y esas celebridades que han llenado de sorpresa y admiración los grandes pueblos europeos, empiezan a seguir en sus pasos el camino de Montevideo, como antes se transportaban de París a Londres en un día de descanso".

"Por derecho que tengamos a ser orgullosos no de-

jamos de mirar alrededor de nuestra vida cotidiana todo lo que de cerca o de lejos, en tal o cual modo representa las pasiones o sensaciones del alma".

"En apoyo de esta opinión, el humilde crítico podría recordar el ejemplo de los ilustrados señores Alejandro Dumas y Julio Janin a quienes encontró cierto día en París en el teatro de los *funambuls* (bailarines de cuerda). Dos días antes, Alejandro Dumas había hecho representar en el teatro francés su célebre drama *Antonini* y Julio Janin lo había criticado en el tan acreditado *Journal des Débats;* y entretanto, después, venían los dos juntos para observar y criticar la mímica del payaso y las gracias de la Colombina".

"Nosotros, pigmeos al lado de tales ilustraciones, por qué nos tomaremos la licencia de hacer algunas observaciones críticas respecto al baile de los negros, esa perpetua e inimitable diversión que los descendientes de la raza africana quieren tanto, por ciudadanos políticos que sean, como antes la querían bajo las cadenas de la esclavitud?".

"*La chica* es un bello baile apasionado, novelesco; es decir, la cachuca de los negros: ese viejo drama de amor en acción que atraviesa todas las jeneraciones del mundo, que se transmite por todos los senos y todas las pupilas de la especie humana, sean de tal o cual color, y constituye una de esas poderosas leyes de igualdad que dios ha establecido en su eterna sabiduría para protestar contra los escesos y las tiranías de los mortales".

"*La bámbula,* mímica guerrera, esgrima de bastones mui semejante a la *pírrica* de los griegos, ese baile de las lanzas chocando contra los escudos, no gusta más en el tiempo presente que a los patriarcas de la jente morena. La jeneración nueva, sobre todo entre las mujeres, desdeña esos recuerdos de los antepasados; las negritas jóvenes y buenas mozas se entregan ardientemente a las

delicias de la polka, de la mazurca, de la varsoviana, libando la copa envenenada de las emociones europeas, y como sucede a todo lo que es o se figura ser perfeccionado, desprecian altamente a sus parientes".

Este documento revela dos cosas importantes: el nombre y la descripción de dos danzas afro-uruguayas y la demostración de que una de ellas se hallaba ya en decadencia a mediados del siglo pasado, ya que las jóvenes de color se entregaban a las danzas de salón de esa época, desdeñando el baile de sus progenitores que constituía una edad vencida. Permite esta referencia, de todas maneras, filiar dos danzas bien diferenciadas; la chica o candombe, y la bámbula o danza guerrera.

La clásica descripción de Isidoro De-María.

En 1888 Isidoro De-María publica el segundo tomo de sus célebres tradiciones y recuerdos "Montevideo antiguo", en el cual figura un capítulo intitulado "El Recinto y los candombes" que sirvió de base a todas las supuestas reconstrucciones que se han intentado sobre el antiguo espectáculo coreográfico.

De-María, testigo presencial de los mismos en épocas lejanas, establece el período de auge de lo que él llama candombe, entre los años 1808 y 1829. Extractamos en su parte puramente musical y coreográfica, la descripción de nuestro memoralista: "La costa del Sur era el lugar de los *candombes*, vale decir la cancha o el *estrado* de la raza negra, para sus bailes al aire libre. Si la raza blanca bailaba al compás del arpa, del piano, del violín, de la guitarra o de la música de viento, ¿por qué la africana no había de poder hacerlo al son del tamboril y de la marimba? Si la una se zarandeaba en el fandango, el bolero, la contradanza y el pericón con sus fí-

guras y castañeo, bien podía la otra sacudirse con el *tan-tan* del candombe. Los domingos, ya se sabía, no faltaba el candombe, en que eran piernas lo mismo los negros viejos y mozos, que las negras, con licencia de "su merced el amo o la ama", salvo si eran libertos o esclavos de algún amo de aquellos que los trataban a la baqueta, sin permitirles respiro. Cada *nación* tenía su canchita de trecho en trecho, media alisada a fuerza de talón, o preparada con una capita de arena, para darle al *tango*. Los Congos, Mozambiques, Benguelas, Minas, Cabindas, Molembos y en fin, todos los de Angola hacían allí su rueda, y al son de la tambora, del tamboril, de la marimba en el mate o porongo, del mazacalla y de los palillos, se entregaban contentos al candombe con su *calunga, cangüé... eee llumbá, eee llumbá,* y otros cánticos, acompañados con palmadas *cadenciosas* de los danzantes, que movían piernas, brazos y cabeza al compás de aquel concierto que daba gusto a los *tíos.* Y siga el *tango,* y el *chinchirín chidá, chinchi,* y el *tan-tan* del *divertimiento de las clases* y de la multitud que siguiendo la costumbre, iba a festejarlo en el paseo del Recinto"... "El tango se prolongaba hasta la puesta del sol, con sus variantes de *bebe chicha,* para refrescar el gaz nate, seco de tanto, *eee llumbá; eee llumbá* y paseantes y danzantes se ponían en retirada. ¡El día de Reyes! ¡Oh! en ese día de regia fiesta, era lo que había que ver. Vamos a los Reyes, a las salas de los Benguelas, de los Congos y demás, por el barrio del Sur, era la palabra de orden del ama de casa, y aprόntense muchachas; y los chicos saltaban de contentos. Y como la soga va detrás del caldero, allí iba también el padre del *brazete* con la señora, y toda la sacra familia por delante"... "En cada sala un trono, con su cortinaje y el altar de San Antonio o San Baltazar, y el platillo, a la entrada para los cobres o pesetas, con el capitán de guardia de la puerta y de

la colecta. En el trono aparecían sentados con mucha gravedad, el rey tío Francisco Sienra, o tío José Vidal, o tío Antonio Pagola, con su par de charreteras, su casaca galoneada y su calzón blanco con franja, y sus colgajos con honores y decoraciones sobre el pecho. A su lado la reina tía Felipa Artigas, o tía Petrona Durán, o tía María del Rosario, la mejor pastelera, con su vestido de rango, su manta de punto, su collar de cuentas blancas o su cadena de oro luciendo en el cuello de azabache: y las princesas y camareras por el estilo"... "La fiesta no paraba en eso. Los Reyes y sus acompañantes asistían en *corporación* a la Matriz a la fiesta de San Baltazar, cuyo altar pertenecía a doña Dolores Vidal de Pereira, quien por de contado, lo preparaba todo con magnificencia para la función del Santo. Concluída ésta, salía la comitiva africana con su vestimenta de corte por esas calles de dios a hacer la visita de regla al Gobernador y demás autoridades, quienes la recibían muy cortesmente y la obsequiaban"...

Esta lúcida descripción de 1888 ès algo así como el canto del cisne del candombe. Los cronistas posteriores —y yà lo veremos en un próximo artículo— hablan de la danza negra con un acento nostálgico de cosa desaparecida. Cuando muere el último africano se lleva consigo èsas danzas rituales secretas y estas otras a través de las cuales da su versión pigmentada de lo que ve bailar a los blancos. La nueva generación que surge en ese entonces sigue el ritmo de la época, libando —como dice el cronista precitado— "en la copa envenenada de las emociones europeas".

LOS INSTRUMENTOS AFRO-URUGUAYOS

Desde el punto de vista organológico, la música afro-uruguaya se desenvuelve bajo el signo del tambor. Sin embargo, crónicas y recuerdos de viajeros y ancianos aseguran que se practicaba además una serie vasta de marimbas, mates, mazacallas, palillos y tacuaras que sobrevivieron hasta principios del siglo actual, cuando ya desaparecidas las antiguas danzas y ceremonias, el carnaval montevideano reordenó algunos pasos, figuras y personajes —el escobero y el gramillero por ejemplo— para teñir con fuerte color local la alegría y el brillo de una fiesta que ya entraba en un plano de municipal cordura. Empero, uno solo de los instrumentos ha sobrevivido como reliquia inmutable a través de todas las referencias y ostenta aún hoy, en plena vigencia, un riquísimo juego: el tamboril. El resto de ellos, ausentes en los tiempos que corren de nuestro repertorio instrumental popular, no pertenece ya al folklore, sino a la etnología. Dejamos el tamboril para otro comentario más reposado y nos referiremos ahora a aquellos instrumentos que yacen en el recuerdo o en los papeles.

Clasificación de los instrumentos.

Hemos adoptado para todas nuestras clasificaciones instrumentales el moderno sistema de Hornbostel-Sachs seguido hoy por toda la musicología científica. Desde hace unos cincuenta años la antigua clasificación de "cuerda - viento - percusión", ha sido desechada por incorrecta e incompleta ya que el sistema no era conse-

cuente consigo mismo, puesto que en los dos primeros títulos se ordenaban los materiales por "lo que vibraba" y en el tercero por "lo que hacía vibrar"; el piano entonces, por ejemplo, venía a estar clasificado dos veces: como instrumento de cuerda entre los primeros y como instrumento de percusión entre los terceros, ya que la cuerda era percutida. Desde los estudios de Víctor Mahillon en 1880, la clasificación de los instrumentos musicales evolucionó hacia una ordenación más científica, llegando a su plenitud, para nosotros, en el sistema que crearon los musicólogos Erich von Hornbostel y Curt Sachs en 1914 aplicando el conocido sistema de numeración decimal de Dewey que, tanto se emplea hoy en el campo de la bibliotecnia, al mundo de los instrumentos.

En él, se abre la primera serie numeral con la siguiente pregunta: ¿qué es lo que vibra? En todos los tiempos y en todos los órdenes instrumentales sólo hay, hasta el día de hoy, cinco elementos instrumentales que vibran para producir un sonido musical: 1) el material del instrumento gracias a su rigidez o elasticidad sin auxilio de cuerdas o membranas (Idiófonos); 2) las membranas estiradas rígidamente (Membranófonos); 3) una o varias cuerdas extendidas sobre puntos fijos (Cordófonos); 4) el aire mismo puesto en vibración (Aerófonos); 5) la electricidad como engendradora de sonidos (Electrófonos). Se reservan los números restantes para aquellos instrumentos del futuro que no tengan como principio generador los cinco ya enunciados. Después de varios milenios, a nuestro siglo se le ha dado la excepcional oportunidad de organizar la quinta serie de electrófonos a la que pertenece el llamado "órgano eléctrico", (Hammond) que nada tiene que ver con el viejo órgano de tubos que es un aerófono.

Las subdivisiones están concebidas bajo otras preguntas, como ser: ¿cómo se provoca la vibración?, etc.

El cuadro se va abriendo hacia un número abultado de seis o nueve cifras en los cuales con riguroso criterio se apresan ordenadamente todas las características del instrumento. Para quien desee profundizar en los sistemas de clasificación, destacamos el espléndido libro de Carlos Vega "Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina". Buenos Aires, 1946.

Y bien, de acuerdo con la clasificación instrumental de Hornbostel-Sachs, en el Uruguay se conocieron y practicaron siete instrumentos de procedencia africana, agrupados en primera instancia de la siguiente manera:

1. *Idiófonos:*

   Marimbas
   Tacuaras
   Mazacallas
   Mates o porongos
   Canillas de animales lanares
   Palillos

2. *Membranófonos:*

   Tamboril

En el cuadro que ilustra el presente artículo hemos desarrollado la serie 1 de Idiófonos cuando nos conduce hasta el instrumento indicado, cerrando la línea de clasificación en aquellos casos en que no hay representantes instrumentales en nuestro medio.

Veamos entretanto las referencias y características de los Idiófonos enunciados.

CLASIFICACION DE LOS IDIOFONOS AFRO-URUGUAYOS

IDIOFONOS

- **11 de golpe**
  - 111 **directo**
    - 111.1 de
    - 111.2 **de**
  - 112 **indirecto**
    - 112.1 **de**
    - 112.2 de
    - 112.3 de
- 12 de punteado
- 13 **de frotación**
  - 131 **de palos**
    - 131.1 **ind**
    - 131.2 **en**
  - 132 de placas
  - 133 de vasos
- 14 de soplo

)E ACUERDO CON EL SISTEMA DE HORNBOSTEL-SACHS

entrechoque

percusión

sacudimiento

- 111.21 **palos**
  - 111.211 independientes
  - 111.212 **en juegos: MARIMBA**
- 111.22 placas
- 111.23 **tubos**
  - 111.231 **independientes: TACUARAS**
  - 111.232 en juegos
- 111 24 vasos

raspadura

separación

- 112.11 de hilera
- 112.12 de marzo
- 112.13 de vasos: **MAZACALLE Y MATES**

pendientes

juegos

- 131.21 **de fricción directa: CANILLA DE ANIMALES**
- 131.22 de fricción indirecta

La Marimba.

La marimba, xilófono construído con maderas de distinta longitud percutidas con dos macillos y su correspondiente resonador inferior de calabaza, instrumento típicamente negro ,posee hoy una vasta área de extensión en las Antillas y en la América Central. El xilófono en sí —"xylon" en griego madera— aparece en estadios bastante primitivos y en diversos lugares del mundo, pero cuando lleva resonador de calabaza, según Curt Sachs, es de procedencia Bantú o próximo a esta área cultural africana, lo cual coincide perfectamente con el hecho de que la mayor parte de los esclavos llegados al Uruguay en el siglo XVIII pertenecieron a esta cultura. El xilófono europeo, que no lleva resonador alguno proviene, según André Schaeffner, del Asiá Austral.

Isidoro De-María en crónica citada en nuestro artículo anterior declara que el Candombe alrededor del 1820 se acompañaba con la "marimba en el mate o porongo". Está describiendo en estas pocas palabras la característica más privativa de este xilófono africano que es justamente su resonancia en la calabaza. Es lástima que no haya quedado ninguna notación de su juego por cuanto de todos los instrumentos afro-uruguayos, es el único capaz de cantar una melodía diferenciada siendo los restantes de exclusiva índole rítímica.

La Tacuara.

Era una caña de 60 a 70 centímetros de largo y del más grueso diámetro que se podía obtener en las grandes tacuaras, que se apoyaba horizontalmente sobre dos horquetas y se percutía con un palillo de madera. Pertenece a los idiófonos de golpe directo percutido en un tubo

independiente. La ausencia de lengüeta hecha en forma de incisión en "H" en el centro de la caña, la coloca entre los más primitivos de su clase.

El Mazacalla.

El mazacalla no era otra cosa que una "maraca" metálica construida con dos conos de hojalata unidos por sus bases y provisto de un mango de madera; dentro del cuerpo del instrumento se agitaban piedrecillas o chumbos. La maraca, instrumento pre-colombino cuyo nombre guaraní se escribe "Mbaracá" fue citado por primera vez en el poema del Barco Centenera "La Argentina y conquista del Río de la Plata" cuya acción ocurre en el siglo XVI y fue impreso en Lisboa en 1602:

"El maracá bocina y tambores
Resuena por el bosque".

El mazacalla citado también por De-María, es el instrumento de origen africano practicado en América y correspondiente a la maraca indígena. La habilidad del ejecutante estriba en dominar el montón de piedrecillas que hay en su interior por medio del movimiento de las muñecas y lanzarlas en puñado contra las paredes interiores del instrumento. He aquí una pequeña teoría de la técnica de ejecución de este tipo de sonajeros: "Cuando se trata de aprender maracas, entre nosotros, el discípulo se sienta frente al maestro y comienza por apoyar sobre el muslo el antebrazo, empuñando una maraca en cada mano, y entonces comienza, muy lentamente a hacerlas sonar alternativamente empleando únicamente la muñeca. El golpe seco se aprende luego, y su aprendizaje comienza por levantar el antebrazo y descargarlo sobre el muslo; así el movimiento queda cortado brus-

carnente, y los "capachos" (o semillas) se detienen. Estas prácticas, que constituyen el fundamento de la técnica de un buen maraquero, indudablemente se han perpetuado por tradición, y acaso no sea aventurado suponer que de ese mismo modo comenzaba el "piache" a indicar al neófito en el manejo de las maracas sagradas" (José Antonio Calcaño: "Contribución al estudio de la música en Venezuela", pág. 63. Caracas, 1939).

La técnica de ejecución y los sonidos obtenidos son más o menos los mismos en la maraca y en el mazacalla. Sólo varía el material empleado: casi siempre la maraca es un instrumento natural que consiste en una calabaza seca dentro de la cual se agitan las semillas endurecidas; el mazacalla es de metal en forma de rombo en cuyo interior se agitan piedrecillas o chumbos.

En la organización de las danzas afro-uruguayas y posteriormente en la música carnavalesca montevideana, el mazacalla es el instrumento que sigue al tamboril en importancia organológica. Por lo general no se empleaba el par de mazacallas, sino una sola que accionaba la mano derecha. Durante la marcha del ejecutante, la detención de las piedrecillas se hacía a veces golpeando el mango sobre el muslo derecho, flexionando la pierna y levantándola en ángulo recto con el cuerpo, tal como se puede ver en el apunte de Hermenegildo Sábat tomado de la realidad montevideana a principios del siglo actual. Algunas veces hemos visto escrito el nombre de este instrumento como "masacalla" y tratado en género femenino: "la masacalla".

Los mates o porongos.

El mate o porongo era algo así como una maraca cuyo sonido se veía enriquecido por el golpe de conchillas percutidas sobre su caparazón. Era, según Rómulo

F. Rossi, un mate "recubierto con hilos que cruzaban gran número de conchillas". En el Brasil se halla hoy en vigencia bajo el nombre de "piano-de-cuia".

Los palillos.

Los palillos de que habla Isidoro De-María no hemos podido registrarlo a través del recuerdo personal. ¿Fueron dos palillos entrechocados a la manera de la "clave xilofónica" cubana? El documento no es explícito, razón por la cual no los hemos fijado en el cuadro de idiófonos afro-uruguayos.

Las canillas de animales lanares.

El precitado Rossi describe así este instrumento: "canillas de animales lanares atadas a sus extremos paralela y transversalmente, en forma de escalera, por dos tientos de lonjas de bagual, huesos que hacían sonar los músicos arrastrando sobre los mismos otro hueso". Estamos en presencia de un idiófono de frotación al que por su sonido podría clasificarse como "osteófono". Por su sistema de extracción del sonido tiene extraordinaria similitud con el "recoreco" brasileño. Su sonido es diferenciado en cuanto a su altitud.

Consideraciones finales.

Ninguno de estos instrumentos sobrevive hoy en el Uruguay. Quédanos en pie el tamboril cuyo complejo y notable juego nos resarce plenamente de la ausencia de estos otros.

Con respecto a otros instrumentos, los africanos in-

trodujeron en América en el orden de los "cordófonos" una importante variante del "arco musical" —con resonador de calabaza— y una suerte de rabel pluricorde. Ninguno de ellos se practicó en el Uruguay como hecho colectivo; por la frontera brasileña vino una variante de ese "arco sonoro" que a veces no llevaba resonador apoyándose sobre la boca que hacía las veces de caja de resonancia. Dos instrumentos aislados de este tipo hemos recogido en nuestros viajes de recolección folklórica y ambos se hallaban practicados por hombres de la raza negra. Uno de ellos vive en el recuerdo de los antiguos habitantes de Las Piedras. ¿Quién no vio u oyó hablar de la marimba del Tío Roque en esta localidad? Este nombre, dado equivocadamente, ya que nada tiene que ver con la otra marimba que hemos descrito, proviene de la acepción "berimbao" o "marimbao" que se da en el Brasil a este arco musical. El otro que hemos visto se halla practicado por Policarpo Pereira, un músico popular que pasó un tiempo en Montevideo y que aparecía en la antigua estación de Nico Pérez (hoy Batlle y Ordóñez) a ganarse unos cobres tocando frente a las ventanillas del ferrocarril, que se detiene unos minutos para hacer el desvío hacia Treinta y Tres y Melo. A Policarpo Pereira le grabamos con la investigadora argentina Isabel Aretz unas veinte piezas —el viejo repertorio criollo— tocadas en su instrumento que él llamaba "uricungo", a la manera brasileña.

Sin embargo este instrumento no llegó a socializarse en nuestro medio ambiente, viviendo como una flor exótica entre el grupo de idiófonos y membranófonos de pura extirpe africana.

INDICE

Se imprimió en ARBOL Impresores Ltda.,
Salto 1042, en Mayo de 1978.
Edición amparada en el art. 79 de le ley
Nº 13349. Depósito Legal Nº 119123



ARBOL
IMPRESORES
LTDA.

El mayor musicólogo uruguayo ordenó esta serie de artículos en los que traza documentada y pedagógicamente una descripción del folklore uruguayo con ejemplos musicales y poéticos, realizando una labor de singular éxito del cual es demostrativo esta segunda edición.

